LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

Namir Abdel Messeeh

La Vierge, les Coptes et moi

par Amélie Dubois

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.
Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : **www.transmettrelecinema.com**

Directrice de la publication : Frédérique Bredin
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée, 12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Thierry Méranger
Rédactrice du livret : Amélie Dubois
Iconographie : Carolina Lucibello
Révision : Sophie Charlin
Conception graphique : Thierry Célestine
Conception (printemps 2014) : Cahiers du cinéma, 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com
Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2014

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique 1

Réalisateur – Le cinéma, l'Égypte et lui 2

Genèse – Interactions 3

Documents – Revu et corrigé 4

Genre – Une comédie documentaire 6

Découpage narratif 8

Récit – Moteurs de recherche 9

Mise en scène – Si loin, si proche 10

Séquence – Un conte de Noël 12

Plans – Décadrages et réorientations 14

Parallèles – Expériences de cinéma 16

Motifs – Les fils de la Vierge 18

Avant la séance – Comment s'afficher ? 19

Témoignage – Profession : producteur 20

À consulter

FICHE TECHNIQUE

Namir et Siham Adbel Messeeh – © Arnaud Olszak.

La Vierge, les Coptes et moi

France, Qatar, 2012

Réalisation :	Namir Abdel Messeeh
Scénario :	Namir Abdel Messeeh, Nathalie Najem, Anne Paschetta
Directeur de la photographie :	Nicolas Duchêne
Ingénieur du son :	Julien Sicart
Montage :	Sébastien de Sainte-Croix, Isabelle Manquillet
Compositeur :	Vincent Segal
Production :	Oweda Films
Distribution :	Sophie Dulac
Durée :	1 h 31
Format :	1.85 – 16mm et numérique
Sortie française :	29 août 2012

Interprétation

Namir Abdel Messeeh
Siham Abdel Messeeh
Waguih Abdel Messeeh
Nermine Abdel Messeeh
Bassem Abdel Messeeh
Le Père Georges Lucas
Annas Guirguis
Yasser Guirguis
Ihab Guirguis
et les habitants d'Om Doma.

SYNOPSIS

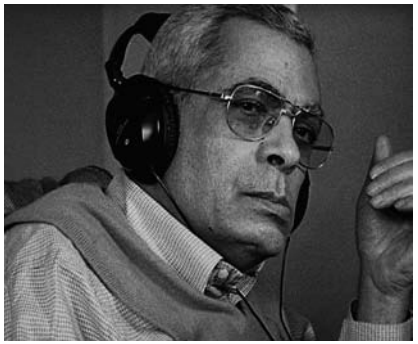
Noël 2009, Boulogne-Billancourt. Namir passe le réveillon avec ses parents, des Égyptiens issus de la communauté chrétienne copte installés en France depuis les années 70. Une amie de la famille a apporté la vidéo d'une apparition de la Vierge à Assiout, en Égypte. La réaction de sa mère, qui déclare voir la Vierge, donne à son fils – qui lui ne la voit pas – l'idée d'un sujet de film. La fabrication d'un documentaire sur les apparitions se met en route : Namir obtient l'avance sur recettes, échange avec son producteur sur le sujet du film, commence à filmer sa mère et à se documenter. Décidé à partir en Égypte, Namir doit composer avec certaines contraintes : l'interdiction maternelle de filmer sa famille, un budget et un temps de travail restreints et la difficulté à aborder la religion avec les Égyptiens. Au Caire, le réalisateur s'intéresse de près à l'apparition de la Vierge à Zeitoun en 1968. Mais son enquête piétine : la plupart des gens interrogés refusent de témoigner ou livrent des récits qui ne lui apportent rien. Sans l'accord de son producteur, il se rend à Assiout. Il y observe la ferveur des Égyptiens et y retrouve des cousins qu'il n'a pas revus depuis quinze ans. Dans le village d'Om Doma, il revoit d'autres membres de sa famille et les habitue à la caméra. Il découvre alors les conditions de vie difficile de ses cousins agriculteurs et évoque avec sa tante les deux premières années de sa vie passées à ses côtés. Le projet du film change radicalement : Namir décide de reconstituer avec l'aide du village une apparition mariale. Son producteur, furieux, refuse de le suivre. De retour au Caire, le réalisateur demande à sa mère de lui venir en aide : elle accepte de s'occuper du budget du film et le rejoint en Égypte. Reste une difficulté à surmonter : trouver une jeune fille, possiblement musulmane, pour jouer la Vierge. Grâce à l'aide de l'évêque d'un monastère voisin, un casting est effectué. Tout le village participe au tournage de la reconstitution et assiste amusé et émerveillé à la projection de la fausse apparition.

Quelque chose de mal (2005) – La Vie est belle Films Associés.

RÉALISATEUR

Le cinéma, l'Égypte et lui

Namir Abdel Messeeh sur le tournage de *La Vierge, les Coptes et moi* – Oweda Films.



Toi, Waguih (2005) – Alter Ego Productions.

Tournage de *La Vierge, les Coptes et moi* – Oweda Films.

Fils d'émigrés égyptiens appartenant à la communauté chrétienne copte, Namir Abdel Messeeh est né à Paris en 1974, un an après l'arrivée de ses parents en France. Après un BTS audiovisuel et une licence de cinéma, cet admirateur de Luis Buñuel intègre la section « Réalisation » de la Fémis dont il ressort diplômé en 2000. Il y développe déjà un projet sur sa famille en Égypte. Pour ses premiers pas au cinéma, il choisit pourtant la fiction à plusieurs reprises mais souffre du dispositif un peu lourd et rigide qu'implique le tournage de ce type de film. Il s'oriente alors vers le documentaire, qui lui permet de travailler de manière plus libre : « Souvent, sur mes précédents films de fiction, je regardais le hors-champ, le plateau, et je me disais : "il y a plein de choses géniales qui se passent là, sur l'équipe en train de travailler." Ce qu'il y a autour du cadre peut être plus intéressant que ce qu'il y a dans le cadre. Mon envie de mettre ma caméra autour vient de là. »[1]

Une affaire de croyance et de famille

Si Namir Abdel Messeeh déclare avoir perdu la foi au moment où il a découvert le cinéma, la croyance s'impose d'emblée comme un thème central de son œuvre. En 2005, il signe le court métrage *Quelque chose de mal*, une fiction sur un petit garçon de neuf ans qui pense que Dieu est partout et qu'il accède à la moindre de ses mauvaises pensées ; l'arrivée d'un oncle dont les idées se démarquent de celle de sa famille catholique perturbe l'enfant qui se met à douter de l'existence du Tout-Puissant. La même année, Namir Abdel Messeeh réalise *Toi, Waguih* un autre court métrage, cette fois-ci documentaire, tourné en grande partie en noir et blanc. Le film est un portrait de son père, qu'il interroge sur son passé de militant communiste emprisonné pendant cinq ans sous Nasser. Lorsque Waguih parle de sa vie de détenu en disant « nous », Namir le bouscule un peu en lui disant qu'il ne croit pas à ce « nous », à une vérité collective. Ce qu'il attend de son père, c'est la transmission d'un récit intime. Mais quand ce dernier est interrogé sur Nasser par son fils, il ne parvient toujours pas à parler en son nom et à considérer l'ancien président égyptien à l'aune de son expérience personnelle, particulièrement douloureuse. Il envisage l'homme, qu'il admire malgré tout, relativement à tout ce qu'il a fait pour son pays. Le « je » s'efface encore une fois derrière un point de vue collectif, au grand étonnement de Namir qui tente de pousser son père dans ses retranchements. Ce « nous » qui domine les propos de Waguih ne reflète pas seulement son attachement profond à sa terre natale, mais aussi une pudeur, un refus de se mettre en avant qui semble tout autant contrarier son fils, démuni, que le toucher.

Un cinéma frondeur

Même s'il se démarque du caractère comique et épique de *La Vierge, les Coptes et moi*, *Toi, Waguih* contient par bien des aspects les germes du premier long métrage de Namir Abdel Messeeh. La différence générationnelle et culturelle ainsi que le désir d'en savoir plus ou de percer les apparences se présentent à la fois comme une source de déception et d'inspiration ; ils apparaissent déjà comme les éléments moteurs d'un cinéma frondeur dont le réalisateur se distingue une nouvelle fois par sa présence à l'écran – signe paradoxal d'une distance et d'une proximité – et par son scepticisme, son refus de croire en une certaine image de l'Égypte, éloignée de la réalité vécue par son père. Se dessinent aussi, sur un mode intimiste, les premiers contours d'un portrait de famille et d'un portrait en creux de l'Égypte que *La Vierge, les Coptes et moi* poursuit et complète en s'attachant, sur un autre mode néanmoins, à la figure de la mère. Présenté à Cannes en mai 2012 dans le cadre de l'ACID[2], *La Vierge, les Coptes et moi* reçoit lors de sa sortie en salles un très bon accueil critique. Namir Abdel Messeeh travaille actuellement sur un projet de fiction, une comédie « un peu dans l'esprit de *To Be or Not to Be* de Lubitsch » sur un Égyptien qui se déguise en imam.

1) http://www.universcine.com/articles/namir-abdel-messeeh-comment-les-obstacles-nourrissent-le-film.
2) L'Association du cinéma indépendant pour sa diffusion, qui révèle de nombreux jeunes réalisateurs, a été fondée sur l'idée du soutien des films par les cinéastes eux-mêmes.

GENÈSE
Interactions

Si *La Vierge, les Coptes et moi* retrace les étapes de la réalisation d'un film, de son idée de départ à sa projection, il est évidemment loin de dévoiler tous ses secrets de fabrication, ne serait-ce que parce qu'il est, comme tout film, le fruit d'un montage, de choix faits par le réalisateur à partir des nombreux *rushes* – ou prises de vues – tournés. Par ailleurs, la trajectoire chaotique exposée par Namir ne peut coïncider avec l'élaboration réelle de sa comédie étant donné le parti pris du réalisateur de reconstituer et d'inventer certaines scènes. Il est donc impossible, pour retracer la genèse du film, de s'en tenir uniquement au parcours relaté et en partie joué par Namir et les siens, même si celui-ci contient une part de vérité.

Entre la France et l'Égypte

L'élaboration du film, beaucoup plus complexe encore, notamment dans sa chronologie, que celle qui nous est dévoilée, s'est étalée sur trois années. Il y a plusieurs raisons à cette durée : si les difficultés financières rencontrées par le réalisateur – réellement en conflit avec son producteur (*cf.* p. 20) et « secouru » par sa mère – ont fortement ralenti le projet, son processus même de création et de maturation a pris du temps. Le point de départ était bien une vraie enquête documentaire telle qu'elle apparaît, reconstituée, dans le film. D'où une première phase de recherche et d'écriture correspondant à la mise à plat des pistes envisagées par le réalisateur. La multiplicité des sujets abordés – les apparitions, les Coptes, l'Égypte, la famille – et le refus de Namir de trancher constituent pour bon nombre de ses interlocuteurs un obstacle. Après un premier repérage en Égypte commence une nouvelle phase d'écriture qui donne naissance à un scénario plus proche de la fiction et contenant des dialogues imaginés par Namir. Le projet a sans cesse évolué au fil de son écriture et des allers-retours du réalisateur entre la France et l'Égypte : les phases de tournage, de montage et d'écriture interagissent inévitablement les unes sur les autres.

Spontanéité

C'est ainsi que l'idée de la fiction et de la reconstitution s'est progressivement intégrée au projet en le modifiant inévitablement. Cette réécriture s'est d'autant plus imposée qu'au moment de tourner la scène où Siham voit la Vierge sur la vidéo, celle-ci déclare, devant les images qu'elle revisionne pour les besoins du film, qu'elle ne voit plus rien. Le fait de filmer sa mère est très vite apparu à Namir comme une évidence en raison de son potentiel comique – « quand elle n'est pas consciente des choses ». La présence du réalisateur devant la caméra n'était pourtant pas prévue. Au départ, Namir pensait jouer uniquement le rôle du narrateur mais, au fil de son travail et de remarques lui signifiant qu'il était le lien entre tous les sujets abordés, il a finalement décidé de devenir un personnage du film. Cette nouvelle donne l'a contraint à tourner des plans de lui pour les intégrer à des scènes filmées bien avant – comme la scène de repas avec ses parents et sa sœur qui nécessitait qu'il apparaisse en contrechamp – afin de donner une certaine unité et fluidité au film. Ce rôle était une contrainte supplémentaire, car Namir ne pouvait pas traduire les propos de sa famille égyptienne à sa petite équipe de tournage qui ne parlait pas arabe, mais il était aussi un atout qui lui permettait, par exemple, de refaire naturellement des prises avec ses proches en réorientant certains dialogues qui ne fonctionnaient pas. Ainsi a pu être préservée une certaine spontanéité dans les échanges verbaux. Seules les scènes tournées pour les besoins de la reconstitution de l'apparition mariale, donc dans le cadre de la fiction, sont des scènes où les villageois d'Om Doma jouent véritablement. La mère du réalisateur a quant à elle fait l'objet d'un traitement particulier : si elle interprète certaines scènes du film, elle est aussi souvent filmée à son insu. Durant le tournage, une petite caméra circulait pour enregistrer les à-côtés du film, comme pour un making of. Beaucoup de ces images tournées ainsi ont finalement été retenues au montage et permettent d'exploiter pleinement la dimension comique de Siham.

Le film dans tous ses états

Pour Namir Abdel Messeeh, les différents types de caméra utilisés dans le film ont été déterminants : « On a tourné la première partie du film en pellicule, (…) de manière ultra rigoureuse ; on avait vingt minutes par jour, il y avait un stress pas possible, mais on réfléchissait énormément à ce qu'on filmait. Je trouve que les plus belles scènes du film ont été tournées quand on avait ce dispositif. Puis à un moment, il n'y avait plus de sous, le producteur nous a dit : "Si tu veux terminer ton film, tu prends une caméra vidéo." Donc j'ai fait ce choix. (…) C'était un terrain de liberté incroyable et en même temps c'était un casse-tête pas possible ; il y avait une telle matière qu'on a passé un an à monter le film. Du point de vue économique (…), ça ne nous a pas coûté moins cher. Du point de vue de la rigueur, je pense qu'on a été moins rigoureux, parce qu'on tournait, on tournait… Par contre, il y a des scènes, je dois le reconnaître, qui ont été obtenues comme cela et qu'on n'aurait pas pu obtenir autrement. »[1]
La classe pourra repérer les différents types et qualités d'images qui composent le film et essayer de deviner les supports de filmage – pellicule 16mm, numérique – auxquels ils se rattachent. Quels indices sont ainsi donnés sur la construction et l'évolution du film ? Peut-on remarquer des différences entre les scènes filmées selon les caméras utilisées ? En quoi ces types d'enregistrement, plus ou moins légers, peuvent-ils influencer la mise en scène ?

1) http://www.ciclic.fr/actualites/entretien-avec-namir-abdel-messeeh.

DOCUMENTS

Revu et corrigé

Fruit d'un long travail de réécriture sans cesse alimenté par les allers-retours du réalisateur entre la France et l'Égypte, le scénario de *La Vierge, les Coptes et moi* a mué au fil d'interactions entre le réel et la fiction (*cf.* p. 3). Les trois extraits ci-dessous sont tirés de l'une des premières versions du scénario, datée de **novembre 2008**, et révèlent un ancrage plus fort du film dans le documentaire. Les témoignages y sont nettement plus nombreux ; la plupart d'entre eux ne figureront pas dans la version finale. La voix off de Namir est également plus présente et exprime plus explicitement ses émotions, son point de vue, à la manière d'un journal intime. Elle prend aussi en charge la dimension comique du film – qu'il réservera davantage à sa mère par la suite.

Dans la **séquence 5**, le réalisateur envisage de montrer clairement que sa mère ne croit plus à l'apparition qu'elle avait vue en famille. Il souhaite jouer franc-jeu, tournant le dos au parti pris de mystification qu'il adoptera finalement. La **séquence 30** met en évidence la spécificité et la difficulté de l'écriture d'un projet documentaire qui demande pour exposer la scène à filmer de se projeter dans la situation, d'anticiper ce qui pourrait se passer. Mais comment aller au devant d'une réalité forcément imprévisible ? Il faut ainsi savoir trouver un équilibre entre l'orientation souhaitée pour la séquence et cette part d'inconnu avec laquelle la mise en scène doit inévitablement composer. Le réalisateur s'appuie ici sur des dialogues entendus sans avoir encore tourné d'images. Ils posent les balises d'une scène à réaliser, sans que celle-ci ait encore trouvé sa forme. La **séquence 53** s'appuie quant à elle sur une expérience de tournage. Apparaissent déjà des indications quant au rythme du montage de ce passage purement descriptif et presque musical. Figurent dans le scénario quelques photos prises au moment du tournage qui donnent une première idée de la réalité filmée et de cette première strate documentaire à partir de laquelle le film s'est construit. Cette approche du travail manuel ne sera pas totalement gommée de *La Vierge, les Coptes et moi*. Elle ressurgit dans la séquence consacrée au travail dans les champs des cousins de Namir. Ces premiers éléments de tournage peuvent laisser imaginer la façon dont certaines prises de vues, coupées au montage, nourriront malgré tout une mise en scène qui gardera inévitablement des traces de ces expériences d'observation et d'enregistrement du réel.

Séquence 5. SIHAM ET LA VIERGE

Par une journée ensoleillée, Siham est devant l'écran de télévision. Après avoir regardé à nouveau le film des apparitions, je lui demande de me décrire ce qu'elle voit. Est-ce par esprit de contradiction ou parce qu'elle est seule qu'elle n'est plus si sûre de voir la Vierge ? Je lui rappelle qu'en présence de son amie, elle n'avait pourtant pas de doutes. Elle hausse les épaules. Siham ne doute pas de l'existence de la Vierge. Elle est croyante, même si elle ne fréquente pas la communauté copte dont la foi lui semble superficielle. Je veux comprendre comment elle, un ancien chef comptable, à l'esprit cartésien et très concret, peut croire que la Vierge se manifeste comme cela. Une fois, elle s'est rendue à Lourdes pour demander à la Vierge d'empêcher le mariage entre ma sœur et son petit ami musulman. Le lendemain de ce pèlerinage, le petit ami a annulé le mariage. Siham raconte cette anecdote en riant, un peu gênée. En 1968, elle vivait encore en Égypte lorsque se produisirent d'importantes apparitions, à Zeitoun. Tous les soirs, des dizaines de milliers d'Égyptiens passaient la nuit dans le quartier, attendant de voir l'apparition. Beaucoup l'ont vue. Mais pas elle. Siham est en communication avec son amie Magda, par téléphone ou sur Skype. Magda est catégorique : elle a vu la Vierge de ses propres yeux à Zeitoun. Ma mère rit. Magda s'emporte. Ce qu'elle a vu a changé sa vie, et restera gravé dans sa mémoire jusqu'à sa mort.

Séquence 30. COPTES ET MUSULMANS

Montrer le non-dit sur lequel reposent les relations entre Coptes et Musulmans. Des codes révèlent que Musulmans et Chrétiens se reconnaissent et se tiennent à l'écart les uns des autres. Comme souvent, rien n'est frontal.

Les images montrent des scènes de la vie quotidienne : élèves portant tous le même uniforme, chantant l'hymne national dans la cour de récréation ou sortant d'un collège ; visages des passants dans la rue, travailleurs sortant de leur entreprise. Tandis qu'au son des extraits d'entretiens donnent le point de vue de jeunes Coptes sur ce qui leur permet de distinguer les Chrétiens des Musulmans.

VOIX OFF JEUNES COPTES

– D'abord on se connaît entre nous. Soit par l'église, le quartier, ou par des amis.

– « c-h » c'est le mot pour dire Chrétiens. C'est plus discret.
– Je connais des Musulmans, mais la plupart de mes amis sont « c-h ». C'est une question de confiance. On ne se mélange pas.
– Les Chrétiens sont facilement reconnaissables dans la rue.
– Pour se reconnaître ? La question ne se pose jamais. C'est automatique.
– Quand tu vois une fille pas voilée, tu es presque sûr qu'elle est copte. Ensuite tu regardes. Elle a presque toujours un collier avec la Vierge, ou une croix.
– Les filles coptes sont plus jolies que les musulmanes.
– Les garçons ont une croix tatouée sur le poignet. Ou un tatouage de la Vierge ou de saint Georges.
– Quand tu vois un homme avec une zebiba sur le front, tu sais qu'il est musulman. C'est une tache qu'ils se font, à force de heurter le sol en priant.
– Souvent par le prénom tu peux savoir à qui tu as affaire… même s'il y a des prénoms mixtes.
– Dans le langage, il y a des expressions différentes, qui nous permettent de nous reconnaître. Très vite quand tu discutes avec quelqu'un tu le reconnais.
– Je préfère faire mes courses chez un Copte que chez un Musulman. Même si c'est un peu plus loin.

Séquence 53. ARTISANS ET TRAVAILLEURS DU CAIRE
Une séquence consacrée aux vendeurs de rue et aux artisans. Montrer le travail de leurs mains. Le rythme de ces gestes répétés jusqu'à la perfection. Qu'ils soient vendeurs de falafels, cireurs de chaussures, sculpteurs, boulangers ou maçons, tous ces travailleurs modestes utilisent leurs mains comme un instrument. La séquence est rythmée par le son de ces gestes, et le bruit de leurs outils de travail, qui crée une partition presque musicale.

Davantage tournée vers la comédie, tout en conservant encore bon nombre de témoignages, une autre version du scénario date de **janvier 2010**. On notera qu'elle ne mentionne pas la rencontre du réalisateur, de retour dans son village, avec un vieil homme qui se souvient de lui et lui raconte une anecdote marquante sur son enfance. Ce moment, tourné plus tard, ne pouvait être anticipé par le scénario, il est le fruit d'un hasard : le chef opérateur tournait déjà quand le pick-up s'est arrêté pour faire monter l'homme. Son récit arrive comme un cadeau tombé du ciel, un vrai petit miracle. La réalité dépasse alors totalement la fiction. Cette partie consacrée au retour au village, dont on reconnaît des éléments – déjà tournés, quant à eux – qui resteront au montage, met également en évidence un aspect comique gommé par la suite : l'inquiétude du réalisateur face à sa prise de poids au fil du tournage. Autre variation comique coupée au montage : une scène où Namir fait croire à sa mère lors d'une discussion sur Skype que la Vierge est derrière lui. Cette blague anticipe d'une certaine manière la reconstitution à venir ; on peut imaginer que c'est pour cette raison qu'elle n'a pas été retenue.

Séquence 63. RETOUR AU VILLAGE
Le trajet vers Om Doma, au lever du jour. Namir et Annas, fatigués, à l'arrière d'un pick-up prennent la route d'Om Doma, leur village. Un moment chaleureux et convivial. Annas chante. Deux passagers embarquent dans la voiture. Annas présente Namir comme son cousin, ce qui crée tout de suite une familiarité. On lui demande où il vit, comment est la France, et ce qu'il est venu faire ici. Namir est venu faire un film avec sa famille. Il semble détendu, à l'aise dans son rapport aux gens. Un moment où le regard des autres sur lui n'est pas méfiant, où il se sent intégré. Une caméra subjective, vue de l'intérieur de la camionnette, avance et pénètre dans un petit village comme les autres. C'est le matin. La place est presque déserte.

Séquence 64. LES RETROUVAILLES
Namir pénètre dans la maison familiale et se dirige vers sa grand-mère. Elle le regarde sans le reconnaître. Namir en rit et se moque d'elle. Il lui reproche de l'avoir oublié. Un de ses cousins lui dit que sa grand-mère a vieilli. Elle a des absences. La tante Enayat est là. Elle ne veut pas être filmée. Namir insiste. Elle lui dit en riant qu'il faut la payer très cher pour qu'elle soit filmée. Namir lui demande combien. Elle fait des reproches à Namir du fait qu'il ne donne jamais de nouvelles. Ils s'en amusent. Victoria, la grand-mère, ses trois filles Nabila, Enayat, Feriel et son mari Guirguis ainsi que son fils Safwat et sa femme Mervat posent pour la caméra de Namir, aux côtés du portrait de leur soeur absente, Siham, la mère de Namir. En face d'eux, les 5 enfants de Safwat (4 garçons et une fille), cousins de Namir, les regardent amusés.

Séquence 65. PREMIER REPAS
Namir attend le déjeuner. La nourriture du bled ne lui plaît pas. Il préfère ne pas manger gras. Sa tante insiste, s'inquiète, lui dit qu'il risque de mourir de faim. Namir pour être tranquille répond qu'il fait le carême. Elle ne le croit pas une seconde.

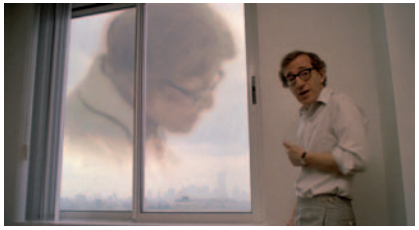
Séquence 66. FOOTING AU VILLAGE
Namir court. Seul. En short moulant, et T-shirt anti-transpirant un peu flashy. Devant des habitants qui le regardent médusés.
VOIX OFF
Tous les gars au village sont minces. Et ils bouffent trois fois plus que moi. Même en faisant gaffe, il me faudrait trois footings par jour pour être comme eux. C'est dégueulasse. Je ne repartirai pas d'ici avant d'avoir retrouvé mon poids initial.

Séquence 32. LA VIERGE SUR SKYPE
Namir dans son appartement discute avec une jeune femme, habillée d'un voile bleu. Il s'agit d'une comédienne avec laquelle Namir s'est arrangé. Il lui demande d'attendre que Siham appelle pour se manifester. Siham appelle Namir sur Skype. Namir décroche. En le voyant à travers la caméra, Siham trouve qu'il a grossi. Elle lui demande si tout se passe bien.
SIHAM
Alors ?
NAMIR
Alors quoi ?
SIHAM
Tu comptes rester encore longtemps en Égypte ?
NAMIR *hausse les épaules*
Pourquoi ?
SIHAM
J'ai eu ta femme. Tu ne l'as même pas appelée une fois ! Je te rappelle qu'elle porte ta fille dans son ventre. Tu l'as oublié ou quoi ?
Siham voyant passer une silhouette derrière Namir, lui demande s'il y a quelqu'un avec lui.
NAMIR
Non, non. Je suis tout seul.
SIHAM
Tout seul ? Namir, je viens de voir passer quelqu'un derrière toi.
NAMIR
Mais maman, je t'assure qu'il n'y a personne.
SIHAM
Je te dis que je viens de voir quelqu'un…
NAMIR
Attends deux minutes… Reste en ligne, je reviens…
Namir se lève et se dirige vers le fond de la pièce. La caméra reste sur le visage de Siham en train d'essayer de comprendre ce qui se passe hors champ… Soudain elle écarquille les yeux en voyant la comédienne avancer.
SIHAM
Qu'est ce que c'est ?
Nous voyons sa réaction, sans montrer ce qu'elle voit.
SIHAM
Namir !

Journal intime de Nanni Moretti (1993) – Sacher Film/ Coll. CDC.

La Terre de la folie de Luc Moullet (2009) – Les Films d'ici/Coll. CDC.

Le Filmeur d'Alain Cavalier (2004) – Caméra One/ Coll. CDC.



Le Complot d'Œdipe de Woody Allen (1989) – Touchstone pictures.

consultation
www.transmettrelecinema.com

GENRE

Une comédie documentaire

« À partir du moment où un film invente sa forme, il est vain de vouloir constituer une codification. Ce ne sont pas les codes mais les écarts qui font œuvre. »[1]

Au même titre qu'il ne peut « se concentrer sur un seul sujet », comme le souhaite pourtant son producteur Grégoire, Namir Abdel Messeeh ne peut soumettre son film aux strictes lois d'un genre cinématographique. Si son projet initial semble s'inscrire dans la lignée d'une enquête documentaire à tendance ethnosociologique, le réalisateur prend immédiatement ses distances avec certains de ses codes, notamment en reconstituant des scènes et en situant sa recherche sur un terrain familial.

Une enquête ouverte

L'enquête documentaire prend ainsi des formes diverses, contrastées et impures, qui ne se contredisent pas mais s'éclairent les unes les autres. Dans le sillage de l'apparition mariale inaugurale, d'autres images, réelles ou imaginaires, sont ainsi interrogées et tissent un réseau de correspondances plus vaste reliant les Coptes, l'Égypte, la famille, l'enfance et le cinéma. Qu'il soit devant son écran d'ordinateur ou sur le terrain, Namir se glisse dans la peau d'un enquêteur, tel un acteur de fiction. La mise en scène de ses recherches compte tout autant que la matière explorée car il est aussi question de rendre compte d'un travail cinématographique en cours. La structure de l'enquête au sens presque policier du terme se mêle ainsi à un genre proche du making of, catégorie souvent réservée aux bonus des éditions DVD, à quelques exceptions près, parmi lesquelles *Hearts of Darkness : A Filmmaker's Apocalypse* d'Eleanor Coppola, Fax Bahr et George Hicklenlooper (1991) sur le tournage d'*Apocalypse Now* (1979). Mais, parce qu'ici le film et son processus de fabrication ne font qu'un, *La Vierge, les Coptes et moi* ne correspond pas totalement à cette classification, tout comme il résiste à se fondre exclusivement dans le genre du « journal filmé ». Il se rattache davantage à la catégorie, plus large et ouverte à la fiction, du « film de tournage », soit un cinéma autoréflexif prompt à montrer ses coutures pour mieux entretenir, dans bien des cas, sa part d'illusion. Citons parmi les exemples les plus célèbres *La Nuit américaine* de François Truffaut (1973), *Au travers des oliviers* d'Abbas Kiarostami (1994) ou *Soyez sympas, rembobinez* de Michel Gondry (2008) – *cf.* p. 16. Mais là encore cette désignation ne peut englober toute l'identité d'un film qui ne rend pas uniquement compte d'une expérience cinématographique mais s'oriente aussi vers des approches documentaires liées plus frontalement à l'Égypte, à la famille de Namir et à son enfance. Car tout ici communique par un jeu d'associations plus ou moins souterrain : portrait de famille et portrait d'un pays, enquête sur des phénomènes religieux et témoignage sur le cinéma. Dans tous les cas, un dénominateur commun s'impose en la personne de Namir Abdel Messeeh qui, derrière et devant la caméra, module à lui seul cette fluctuation des genres.

Autofiction

Le néologisme autofiction, d'abord créé dans le champ littéraire, semble dès lors plus approprié pour réunir en un même genre cinématographique toutes les facettes d'un film caractérisé par son ouverture aux circulations entre fiction et documentaire, à la réécriture romanesque d'un matériau intime et réel, à « l'affabulation » ou la « fictionalisation » de soi. Au cinéma, le genre prend une forme tout aussi mouvante mais sans doute plus facilement identifiable – en raison de la présence à l'image et/ou au son du réalisateur – qui se partagerait entre le journal intime et une exploration inventive du monde. Tel est le cas de *Journal intime* de Nanni Moretti (1993), qui ouvre sa matière autobiographique à plusieurs formes cinématographiques, plus ou moins documentaires : la ballade, la rêverie, la farce, la fable et la chronique. Alain Cavalier creuse lui aussi ce sillon, sur un mode plus intimiste encore, proche de la confidence chuchotée à l'oreille. À l'aide d'une « caméra-stylo », il capte et commente au plus près « l'épiderme du monde », pour reprendre une formule d'André Bazin[2], et en prélève une matière picturale, une peau sensible, mutante et souvent mutine, qui devient le parchemin possible de mille et une fictions.

Le cinéaste Luc Moullet, lui aussi coutumier du genre, exploite davantage le potentiel comique, voire burlesque, de l'autofiction en abordant de manière très clinique et pragmatique une réalité parfaitement anodine – une bouteille de Coca-Cola dans *Essai d'ouverture* (1988) – qu'il tourne vers l'absurde. Dans son dernier film, *La Terre de la folie* (2009), il s'attaque sur le même mode comique et méticuleux à un sujet plus sérieux en interrogeant les causes de sa dépression. Compte rendu d'une folie à petite et grande échelle, individuelle *et* régionale, ce documentaire navigue au même titre que *La Vierge, les Coptes et moi* entre la démarche d'investigation, très loin du cinéma engagé et « rentre-dedans » d'un Michael Moore, le portrait de famille et l'autoportrait, mais s'en distingue néanmoins en se présentant plus frontalement comme une enquête sur soi : Moullet passe par les autres, par sa région, pour comprendre son mal. Namir, quant à lui, ne se présente pas officiellement comme le sujet de départ de son film, même si de nombreux indices suggèrent le contraire. Le titre même du film met d'emblée en évidence le caractère autobiographique de son approche, largement confirmé par l'omniprésence du réalisateur-acteur, presque de tous les plans. Cet angle personnel lui permet de donner une certaine liberté formelle à sa démarche et d'endosser pleinement la subjectivité et la responsabilité de son regard sceptique, forcément impartial, manipulateur, de bonne et de mauvaise foi. Dans tous les cas, c'est lui qui sert d'intermédiaire et de modulateur entre la caméra et les personnages filmés, entre le réel et la fiction. C'est par lui qu'un lien se fait entre les multiples sujets qu'il aborde et entre lesquels il n'arrive pas à trancher, au grand dam de son producteur qui ne voit pas le rapport. Cette présence évolue au fil du film : elle tient lieu dans un premier temps de point d'interrogation – rentrer dans le cadre pour mieux l'interroger –, puis se repositionne pour créer progressivement un rapprochement, un rapport justement. S'établit alors un jeu de miroir entre Namir et les personnages filmés – « Si je n'avais pas été élevé en France, je serais certainement comme Yasser à travailler dans les champs », déclare le réalisateur peu de temps après son retour au village de sa mère – mais aussi entre ses convictions cinématographiques et la croyance religieuse.

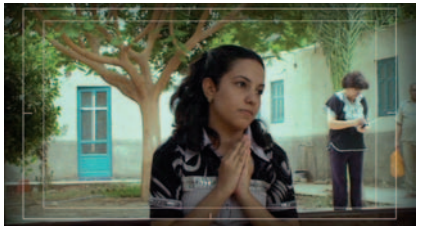
Une comédie familiale

L'autofiction est bien souvent porteuse d'autodérision. La présence de Namir devant la caméra lui permet d'instaurer à l'intérieur même de sa démarche une véritable distance comique et critique. Car c'est bel et bien sous ce jour et ce genre-là – la comédie – que le film se donne aussi à voir, dès ses premières images. L'impossibilité du réalisateur à prendre au sérieux cette croyance dans l'apparition de la Vierge constitue indéniablement une des origines du film. Ainsi, Namir se représente-t-il régulièrement dans la position d'un acteur-spectateur, dont le sourire en coin dissimule mal l'envie de rire. Ce sourire moqueur constitue un des principaux leitmotive du film. Cette distance comique n'est pas seulement une manière de dédramatiser les accidents de parcours, comme la répétition du coup de fil au producteur ; elle permet aussi de révéler les failles des uns et des autres, comme la désorganisation de Namir ou l'incompréhension du producteur et de ses proches quant à sa démarche ; elle met tout le monde sur un pied d'égalité, crée du lien et insuffle une certaine logique de rebond face aux problèmes. Bon nombre des échanges entre Namir et sa famille nourrissent ainsi cette veine comique, qu'ils soient fabriqués, donc joués, ou plus spontanés : la plupart des répliques de la mère ont été enregistrées par son fils à son insu. Siham est tout de suite appréhendée comme *la* grande figure comique du film et plus largement comme un personnage-clé. Cette femme au caractère bien trempé étonne et détonne par son franc-parler (« ton film, c'est d'la merde ! ») et ses contradictions : alors qu'elle ne voulait pas que Namir filme sa famille, elle finit par devenir la productrice du film. Elle apparaît également comme un personnage burlesque, notamment lorsque, au moment des castings, elle entre dans le champ sans se rendre compte qu'elle gêne : la scène rappelle un passage du *Tombeur de ses dames* de Jerry Lewis (1961) ; il en va de même quand elle traverse le village dans une carriole tirée par un mulet pour transmettre par haut-parleur certaines consignes de tournage.

Mère et fils

La forme du duo comique est exploitée dès le début. Elle permet à Namir de jouer sur des effets de contrastes, notamment culturels, et de s'amuser de sa relation avec sa mère : si celle-ci se mêle un peu trop des affaires de son fils lorsqu'elle lui interdit de filmer sa famille et se permet quelques commentaires aussi drôles que désagréables (« il est givré », dit-elle en affichant le même sourire en coin que Namir), c'est aussi parce qu'il le veut bien et qu'il ne cesse de la solliciter pour les besoins de son film. Cette autodérision et ce jeu comique autour de la figure maternelle évoquent le cinéma de Woody Allen. Dans son court métrage *Le Complot d'Œdipe*, dernier volet du film collectif *New York Stories* (1989), le cinéaste assiste au cours d'un spectacle de magie à la disparition de sa mère terriblement envahissante et autoritaire. Celle-ci finit par réapparaître dans le ciel, telle une figure divine au regard tout-puissant à laquelle il ne peut définitivement plus échapper. Les correspondances suggérées entre Siham et la Vierge offrent une autre déclinaison comico-religieuse de ce tandem mère-fils. Ce duo prend ici une telle importance que *La Vierge, les Coptes et moi* pourrait tout aussi bien se définir comme une comédie œdipienne sur une dispute ininterrompue entre une mère excessive et son fils, victime consentante. C'est d'ailleurs l'interprétation à laquelle invite le dernier plan qui indique le caractère inépuisable, insoluble et sans doute passionnel de cette relation et déplace le mystère du film (l'apparition) de ce côté ; la Vierge elle-même semble s'en amuser. Namir Abdel Messeh a tout l'air de suivre les deux conseils que Woody Allen reçoit de son psy dans *Le Complot d'Œdipe* : « prenez tout ça avec humour » et « la situation exige que nous fassions preuve d'imagination ». Ainsi l'avenir du film se décidera d'une manière totalement improbable lors d'une visite de Siham chez une cartomancienne.

1) Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Cahiers du cinéma – SCÉRÉN-CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2002.
2) in « Renoir français », *Cahiers du cinéma* n°8, janvier 1952.



DÉCOUPAGE NARRATIF

1. Un sujet de film (00:00:00 – 00:02:01)
Comme tous les ans, Namir passe le réveillon de Noël chez ses parents, des Égyptiens appartenant à la communauté chrétienne copte. Une amie de la famille a apporté une vidéo montrant une apparition récente de la Vierge Marie à Assiout, en Égypte. Namir ne voit rien sur les images filmées. D'abord dubitative, sa mère s'exclame subitement qu'elle a vu la Vierge. Son fils se dit alors qu'il tient un sujet de film.

2. Générique (00:02:02 – 00:03:33)
Apparaissent les premiers signes de la mise en mouvement du film : un soutien financier unique, celui du CNC, l'image vidéo d'une tache blanche flottant dans la nuit, Namir faisant son jogging, une recherche *Google* lancée à partir des mots « apparitions vierge », les signes d'une collaboration encore floue avec la mère et plus concrète avec un producteur, Grégoire.

3. Premières recherches (00:03:34 – 00:07:09)
Namir interroge sa mère sur sa relation à la Vierge. Il se rend avec elle chez un Père copte pour lui faire part de leur divergence quant aux images qu'ils ont vues le soir de Noël. La discussion entre Namir et sa mère se prolonge dans une église. Namir poursuit ses recherches chez lui, où l'on découvre sa compagne, enceinte. Il s'intéresse particulièrement à l'apparition de la Vierge à Zeitoun en 1968, mentionnée par le prêtre.

4. « Il faut que j'aille là-bas » (00:07:10 – 00:10:27)
Namir expose à ses parents et à sa sœur son projet de se rendre en Égypte. Il souhaite enquêter sur les lieux où la Vierge est apparue. Sa mère et son père ne sont pas totalement convaincus par sa démarche. Ils trinquent néanmoins avec lui en lui souhaitant bonne chance. Namir est mis en garde : il ne doit surtout pas « toucher » à la famille de sa mère. Alors qu'il prépare son voyage, son producteur lui annonce qu'il aura peu de jours de tournage et qu'il sera sans doute impossible de tourner en Haute-Égypte, la région de sa mère. Namir part, les valises chargées de cadeaux pour sa famille.

5. Arrivée en Égypte (00:10:28 – 00:16:53)
Arrivé au Caire, il retrouve un cousin qui l'interroge sur son intérêt pour les apparitions de la Vierge alors qu'il n'est pas pratiquant. Puis il part à la recherche de l'église de Zeitoun, où la Vierge est apparue, et la trouve difficilement. Le prêtre qu'il rencontre lui dit qu'il ne peut rien faire pour lui, qu'il lui faut une autorisation du patriarcat copte. Il demande alors à sa mère de faire jouer ses relations pour débloquer la situation mais sa démarche n'aboutit pas. Namir fait alors un point sur la situation des Coptes en Égypte, leur différence avec les Musulmans mais aussi leur point commun, la Vierge, qu'ils vénèrent pareillement.

6. Recherche de témoins (00:16:54 – 00:28:17)
Namir passe des petites annonces pour trouver des témoins de l'apparition de la Vierge à Zeitoun en 1968. Son cousin lui apporte son aide, mais l'expérience s'avère peu concluante, exception faite de sa rencontre avec une jeune femme qui lui montre des photos de l'événement faites par son père. Déçu par ses recherches, Namir veut prolonger son séjour en Égypte mais au moment de laisser un message à son producteur, il se défile et reste très évasif quant à l'avancée du film. Il poursuit son enquête sur l'apparition mariale de Zeitoun sous la forme d'un micro-trottoir. Un commerçant lui explique que cette apparition a été mise en scène pour réconcilier Chrétiens et Musulmans après la défaite de l'Égypte en 1967. Namir creuse cette question en regardant des documentaires sur Nasser et en interrogeant son père.

7. Départ pour Assiout (00:28:18 – 00:35:45)
Namir se rend à Assiout, en Haute-Égypte, pour assister au pèlerinage de la Vierge dont il tire quelques images. Il retrouve en même temps des cousins qu'il n'a pas vus depuis quinze ans. Sa mère considère d'un mauvais œil ses retrouvailles avec sa famille.

8. Retour au village (00:35:46 – 00:47:36)
Namir se rend à Om Doma, le village de sa mère, où il retrouve sa famille. Il parvient progressivement à faire accepter la présence de sa caméra. Il recueille quelques anecdotes sur son enfance : il évoque avec sa tante ses deux premières années passées ici, loin de ses parents qui n'avaient alors pas les moyens de le garder. Ses cousins travaillent aujourd'hui aux champs, l'un d'entre eux lui parle de la dureté de sa vie. Ces hommes se présentent chacun à son tour face caméra. Namir fait son jogging, il entraîne avec lui plusieurs villageois, adultes et enfants.

9. Une collaboration familiale (00:47:37 – 01:02:26)
Furieux des libertés prises par Namir, son producteur le somme de rentrer instamment au Caire. Le réalisateur appelle sa mère pour lui demander de gérer le budget du film. Après avoir consulté une cartomancienne, celle-ci accepte de s'occuper de la production et rejoint son fils en Égypte. Ils partent ensemble pour Om Doma, son village natal, où Siham retrouve les siens. Namir expose aux membres de sa famille son projet de reconstituer une apparition de la Vierge pour son film et leur demande leur aide. Namir leur propose de choisir parmi plusieurs représentations de la Vierge celle qui pourrait leur servir de modèle. Le Père du village met à sa disposition un lieu pour faire le casting mais il ne parvient pas à trouver une jeune fille musulmane prête à jouer la Vierge. La situation se débloque grâce au soutien apporté par l'évêque d'un monastère voisin.

10. Les règles du jeu (01:02:27 – 01:14:25)
Namir montre à sa famille le trucage sur fond vert qu'il utilisera pour mettre en scène l'apparition. Siham exprime son embarras et ses doutes quant au tournage, très éloigné de la réalité quotidienne des villageois. Son fils reste confiant. Son cousin Barsoum essaie ses habits de prêtre. Un casting de jeunes filles est effectué, puis des répétitions ont lieu durant lesquelles un autre cousin, Ihab, peine à garder son sérieux.

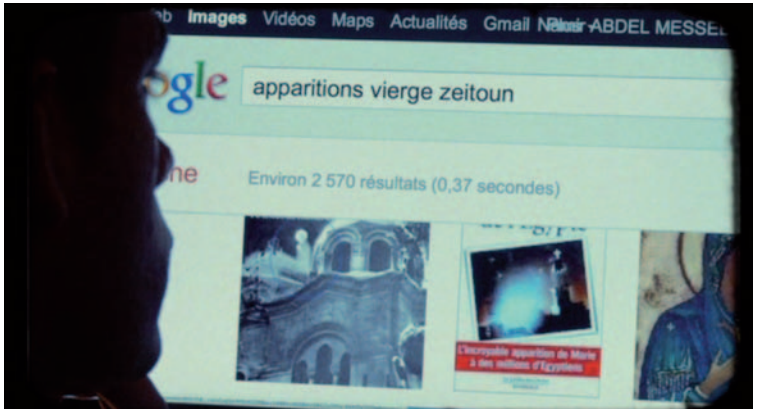
11. Action ! (01:14:26 – 01:20:55)
L'équipe vole de l'électricité pour les besoin du tournage sous l'œil consterné de la mère. La jeune fille qui a été choisie pour jouer la Vierge est soulevée devant le fond vert à l'aide d'un harnais. Son costume craque. Les scènes s'enchaînent vite. La mère observe tout cela d'un œil mi-amusé, mi-circonspect. Un soir, Namir dirige comme un chef d'orchestre les villageois qui jouent les témoins de l'apparition la Vierge. Des images défilent en accéléré, récapitulant des motifs et étapes importantes du parcours de Namir.

12. Projection du film (01:20:56 – 01:24:47)
Le film est montré aux villageois. La projection a lieu de nuit, en extérieur, dans une cour du village. Les spectateurs sont amusés par les prestations des uns et des autres, jusqu'à ce qu'arrive la fausse apparition mariale, qui les laisse sans voix. Namir et sa mère quittent le village sous l'œil de la fausse Vierge utilisée dans le film.

13. Générique de fin (01:24:48 – 01:27:26)
Défilent des images de ceux qui ont participé au film. Une conversation téléphonique de Namir avec son ancien producteur nous fait comprendre que celui-ci s'est réveillé, trop tard, pour trouver des partenaires financiers. Il apprend à Namir qu'une révolution a lieu en Égypte.

RÉCIT

Moteurs de recherche



Parce qu'à l'origine du film il y a un mystère à élucider, une zone d'ombre à éclairer, une logique d'enquête guide naturellement la construction narrative de *La Vierge, les Coptes et moi*. Elle est indissociable d'un autre élément moteur du récit, le processus de fabrication du documentaire consacré à cette recherche. Une composante supplémentaire s'agrège plus confusément à cette première trame : l'histoire familiale du réalisateur, évoquée par petites touches, qui semble d'emblée ouvrir le récit à d'autres pistes.

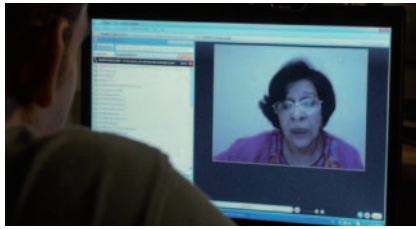
Le réalisateur retrace d'abord l'évolution de ses recherches, menées de fil en aiguille : de courtes scènes mettent en avant les étapes de son travail et le pragmatisme presque scolaire avec lequel il utilise les éléments qu'il a à sa disposition – Internet, livres, films – pour se documenter. Centrale dans la première partie du film, jusqu'à l'arrivée de Namir dans le village de sa mère, l'enquête documentaire n'aboutit pas à la progression a priori attendue. C'est même, en apparence, tout le contraire qui se produit : plus Namir avance dans ses recherches, un peu aléatoires, plus il se rapproche géographiquement de son sujet, plus celui-ci semble perdre de son sens. Ouvert aux aléas et aux situations comiques, le récit semble se disperser un peu et suit la démarche tâtonnante d'un *work in progress*. Rapidement, il se nourrit des complications, impasses et échecs rencontrés par le réalisateur.

Saut d'obstacles et déviation

Tombe d'entrée de jeu un premier obstacle, un interdit d'ordre familial et presque divin, plusieurs fois répété : Siham ne veut surtout pas que son fils « touche » à sa famille, c'est-à-dire qu'il la filme. À cette injonction s'ajoutent les contraintes imposées par le producteur du film, Grégoire : l'argent manque, le temps de tournage est compté ; Namir ne peut pas s'éterniser au Caire et n'aura pas la possibilité de se rendre en Haute-Égypte. Dernier élément qui complique sérieusement son enquête : la religion est un point sensible en Égypte, et donc particulièrement difficile à aborder, surtout quand on appartient à la communauté chrétienne copte, en mauvais termes avec les Musulmans.

Les embûches qui jalonnent le parcours de Namir – que l'on voit à plusieurs reprises monter péniblement des escaliers de manière évocatrice – détournent ainsi le récit de l'enquête filmée pour l'orienter vers la forme plus chaotique d'une aventure de tournage. L'enjeu majeur sera de braver les interdits et de composer avec les accidents pour mener à bien le film. La transgression et la désobéissance deviennent des éléments de relance du récit qui permettent au projet d'évoluer et de dévier au sens propre comme au figuré sur un terrain plus personnel, le village familial.

Il ne s'agit plus de se demander pourquoi les Égyptiens croient aux apparitions de la Vierge mais comment on peut fabriquer ces manifestations. C'est-à-dire : comment on fait du cinéma. Le déplacement du regard sur ces phénomènes induit d'autres modifications de la perception : celle de Siham sur sa famille et les habitants de son village, celle du réalisateur sur la Vierge, celle des villageois sur les apparitions, le cinéma et le métier de Namir. Déplacement d'une croyance religieuse en une croyance de cinéma. Déplacement du récit, qui prend aussi la forme – un peu décousue – d'un retour aux sources et d'un portrait de famille. Cette dimension-là, évidemment présente dès le début, irrigue le film plus ou moins souterrainement : souvenons-nous que l'idée de l'enquête n'est pas uniquement liée à la découverte d'une vidéo montrant une apparition mariale mais que c'est la réaction de la mère déclarant avoir vu la Vierge, et non le phénomène en lui-même, qui est l'élément déclencheur du film, son véritable mystère. C'est grâce à elle que le projet de Namir naît et peut progresser, sans qu'elle y croie pour autant. Difficile dès lors de ne pas voir en elle le véritable objet du film, son moteur de recherche, son fil conducteur contradictoire et comique.



MISE EN SCÈNE

Si loin, si proche

« Le réel donné immédiatement, cela n'existe pas. Les scientifiques savent bien que la réalité est un objet que l'on construit. Au cinéma, cette construction s'appelle la mise en scène. »[1]

Comment appréhender et comprendre une réalité qui nous échappe ? Comment percer son mystère ? Ces interrogations soulevées par les images de l'apparition mariale reprennent et cristallisent des préoccupations qui traversent entre autres le cinéma documentaire – *les* cinémas documentaires devrait-on dire tant ses formes sont diverses et variées, sans cesse réinventées. Quelle vérité peut-on extraire d'une réalité forcément vaste, multiple et par définition insaisissable ? Celle-ci l'est d'autant plus qu'elle se rapporte à une croyance, c'est-à-dire à quelque chose d'intangible qui relève à la fois de l'intime et du culturel tout en s'appuyant sur des images qu'elle dépasse aussi inévitablement.

Le vrai du faux

Rapidement, le réalisateur est mis face aux limites de sa démarche, notamment au moment où il expose son projet à sa famille : « Je ne crois pas que c'est intéressant, car tu n'arrives à rien. Il y a des gens qui disent "oui, on l'a vu" et d'autres qui disent "non, on l'a pas vu", dans ces cas-là, le résultat c'est quoi ? C'est nul », lui dit son père sans prendre de pincettes. Cette impasse est représentée à de multiples reprises et se trouve parfaitement résumée dans le plan qui met en scène Namir face à une photo de l'apparition mariale de Zeitoun en 1968 : agrandie au maximum, la tache lumineuse qui apparaît sur l'écran de son ordinateur ressemble à un mur blanc contre lequel le regard et la compréhension butent. Il s'agit ici de la transcription la plus explicite de sa démarche, telle qu'il l'explique à ses parents : « J'ai envie de comprendre ce qu'il y a derrière tout ça. » Le plan évoque la célèbre séquence de *Blow-Up* d'Antonioni (1966) où un photographe professionnel découvre un cadavre dans l'un de ses clichés et l'agrandit pour y voir plus clair. Au terme de son enquête au cœur de l'image, le tirage s'apparente à une peinture abstraite sur laquelle il est bien difficile d'identifier une forme humaine. C'est en étant au plus près de la matière étudiée, le nez collé sur l'écran, que le réalisateur paraît le plus éloigné de son sujet. Reste néanmoins une vérité dont le film témoigne immanquablement : *La Vierge, les Coptes et moi* nous documente moins sur une réalité donnée, celle traquée par Namir, qui ressort néanmoins par bribes, que sur le rapport qu'il entretient avec elle. Cet axe subjectif est poussé à l'extrême par la mise en scène, qui n'hésite pas à recourir aux reconstitutions et à se frotter à la fiction pour donner vie à ce point de vue. C'est une manière d'inviter le spectateur à emboîter le pas du réalisateur en s'interrogeant également sur son rapport aux images et à leur vérité. Mais c'est aussi un moyen de préciser la nature joueuse, frondeuse, fantaisiste, voire mystificatrice du regard de Namir (*cf.* p. 12). À travers ces tromperies, dont il est difficile d'être complètement dupe – ce qui, d'une certaine manière, importe peu – l'approche documentaire développée s'assume pleinement comme une (re)construction du regard inévitablement proche de la fiction.

Jeux de distance

La vérité approchée est donc celle d'un rapport au monde qui s'éprouve tout au long du film à travers des jeux de distance permanents. Le film ne cesse de rendre compte de l'écart et de la proximité de Namir avec son sujet. Dès le début, il pose un regard distancé et comique sur les membres de sa famille, sur leur croyance mais aussi sur lui-même ; il s'impose comme une présence un peu à part témoignant à la fois d'une distance ironique et d'un désir de se rapprocher d'une réalité qui lui échappe et à laquelle il appartient malgré tout par son histoire. La scène où il expose à sa famille son projet de se rendre en Égypte est particulièrement révélatrice de ce double statut, contradictoire et presque schizophrénique. Isolé par le cadrage – ces plans ont été tournés et ajoutés après coup – Namir est séparé du reste de la tablée et presque figé dans sa

position de réalisateur, endurant les critiques de sa mère sur son travail. Mais à travers le dialogue qui s'instaure avec ses parents c'est aussi en tant que fils qu'il se positionne : en leur faisant part de son projet, il semble leur demander un consentement. Il lui sera à moitié donné puisque Siham le met en garde et lui demande de ne pas filmer sa famille d'Om Doma. Ce mélange paradoxal de mise à distance et de dépendance familiale – sa mère deviendra la productrice du film – est propice à de multiples effets comiques mis en relief par les trucages du montage et certains choix de cadrages ; il en va ainsi, par exemple, de ceux, très larges, où mère et fils perdus dans le paysage sont à peine visibles mais totalement audibles.

Faire écran

Les commentaires de Namir participent à ce mélange de distance et de proximité. Lors de ses recherches au Caire, sa voix off expose certains faits historiques et sociologiques en même temps qu'elle revient sur la difficulté à rencontrer des témoins et donc par extension à rencontrer son sujet. Elle marque clairement l'extériorité du réalisateur face à la réalité appréhendée, tout comme elle met en évidence son désir de rapprochement. La distance ne se joue pas seulement dans le rapport voix/image, elle est éprouvée physiquement par le réalisateur qui se perd, piétine, attend à la messe ou dans les embouteillages. La mise en scène donne alors un relief très topographique à sa recherche (« Pour moi, enquêter sur les apparitions, c'est forcément aller en Égypte, sur les endroits où est apparue la Vierge ») qui s'apparente à une expérience douloureuse des lieux. Sa famille restée à Paris est presque le seul élément qui lui permet d'entretenir un lien avec son sujet, c'est-à-dire un dialogue. Ce lien s'avérera être son véritable moteur. À l'image blanche qui apparaît sur son ordinateur répondent les visages de ses parents avec lesquels il s'entretient sur Skype. Ils lui donnent le change, contrairement à son producteur, à mille lieues de lui (à tous les sens du terme), et contrairement aussi à la plupart des personnes qu'il tente d'interroger dans la rue : l'image surcadrée dans le viseur de la caméra surligne paradoxalement sa difficulté à capturer quelque chose de cette réalité visée et met en relief ce qui fait bel et bien écran. Cet écart est bien souvent investi sur un mode comique, que ce soit lors des échanges téléphoniques suite à la petite annonce ou lors de la répétition de la conversation avec le producteur. Ce jeu est plus important qu'il n'en a l'air : c'est indéniablement cette faculté à composer librement avec ce qui ne vient pas à lui et même avec ce qui s'oppose à lui – sa mère, par exemple – qui caractérise sa mise en scène. Son utilisation de l'écran est à ce titre significative : d'abord emblématique de l'impasse rencontrée, il devient un point de bascule, d'inversion des rapports. Il n'est plus envisagé comme le lieu d'une révélation impossible (la démarche du réalisateur a elle aussi quelque chose de mystique) mais comme une surface de projection à partir de laquelle tout peut se réinventer. Le mur blanc se transforme en fond vert permettant d'avoir prise sur l'image, de l'incruster. Le désir de comprendre le sens d'une croyance n'instaure plus de distance, le rapport s'inverse : c'est le choix de la distance – par le cinéma, par la fiction – qui est facteur de rapprochement. L'écran permet de raccorder des éléments distincts au cœur même de l'image mais aussi autour d'elle, en réconciliant différents points de vue, différentes croyances. Il ne s'agit plus de « forcer » la réalité pour dévoiler sa vérité cachée, mais au contraire de s'en tenir à la surface, au voile des images. Via un jeu de calque et de mimétisme, fiction et réalité convergent, comme l'illustre la scène du casting. Ce qui apparaît alors, car apparition il y a, n'est pas juste une possible communion des regards autour d'une illusion réelle ; cet envers de l'image devient aussi une manière de montrer plus largement l'envers du décor. Car dans ce jeu d'animation et d'imitation ressort inévitablement tout ce qui déborde de l'écran et du calque. Tout ce qui, justement, ne s'imite pas.

1) Robert Kramer, célèbre documentariste américain (1939-1999), cité par Édouard Waintrop in « L'ami américain », *Libération*, 12 novembre 1999.

Un portrait en creux

Les élèves pourront d'abord s'interroger sur ce qui distingue *La Vierge, les Coptes et moi* d'un reportage – auquel est souvent assimilé, à tort, le documentaire – en essayant d'identifier les caractéristiques de ce type de film qui répond à des codes spécifiques : entretiens face caméra, commentaires informatifs *off*, traitement d'un sujet sur un mode journalistique supposé objectif. Très loin d'épouser ce formatage, la comédie documentaire de Namir Abdel Messeeh suit une voie singulière où la subjectivité du point de vue est totalement assumée. Si son enquête ne le mène en apparence nulle part, le réalisateur n'échoue pas pour autant à dresser un portrait de l'Égypte. Les élèves pourront ainsi relever ce qui nous est révélé, souvent en creux, sur ce pays et son histoire. Il met en lumière la situation des Coptes, cette communauté chrétienne minoritaire en Égypte qui représente moins de 10 % de la population et dont les relations avec les Musulmans sont extrêmement tendues. Est également mis en évidence le lien étroit entre la religion et la politique lorsque l'apparition de la Vierge à Zeitoun semble avoir été orchestrée pour ressouder le pays en 1968 après la défaite de Nasser face à Israël. La Vierge apparaît ainsi comme une figure emblématique de réconciliation entre les communautés et comme un repère identitaire très fort pour les Égyptiens, comme le montre le pèlerinage à Assiout (*cf*. p. 18). Une autre facette du pays apparaît enfin dans le village d'Om Doma, marqué par la pauvreté.

SÉQUENCE

Un conte de Noël

Le montage photo qui ouvre le pré-générique de *La Vierge, les Coptes et moi* (00:00:17 – 00:01:07) a pour fonction de présenter les personnages du film – la famille de Namir Abdel Messeeh – et surtout l'événement à l'origine du documentaire entrepris par le réalisateur. Mais cette source d'inspiration première, bien qu'ouvertement désignée comme telle, n'est peut-être pas aussi évidente qu'il y paraît et les enjeux de la séquence méritent plus ample analyse.

Roman-photo, roman familial

Le premier cliché montré ne colle pas tout à fait à la situation exposée (« Ce soir-là, j'allais fêter Noël ») et invite déjà à une prise de distance critique, voire à une certaine méfiance (**1**). La photo a été prise de jour, visiblement un peu hors du contexte décrit par la voix off du réalisateur : si un bout de guirlande, en arrière-plan, indique que nous sommes encore en période de fêtes, cette décoration est en réalité liée au Nouvel An : apparaissent dans le cadre les trois dernières lettres du mot « année ». De plus, les quatre membres de la famille Abdel Messeeh ne portent pas les mêmes vêtements qu'à la soirée de Noël qui est exposée par la suite. À cette première approximation s'ajoute un détail qui ne semble pas être le fruit du hasard : parents et enfants ont en commun de porter des lunettes et de les garder sur le nez au moment où ils prennent la pose, à l'exception de Namir qui a relevé sa monture au-dessus de ses yeux. Cette mise en valeur de son regard le distingue inévitablement en tant que réalisateur. Ses lunettes levées invitent à y regarder de plus près et redoublent l'interrogation soulevée sur la nature du cliché et, plus généralement, du film : ce portrait de famille est-il un heureux et curieux hasard photographique qui préexiste au travail documentaire ? Ou bien a-t-il été réalisé après les faits narrés, pour les besoins d'un récit reconstitué ? Où et comment commence le film ? La question de l'origine se pose ainsi doublement dans cette image introductive qui jette immédiatement le doute sur les documents qui seront présentés, possiblement fabriqués et mensongers, et sur la nature du projet évoqué.

La voix off de Namir, qui prend en charge la narration, oriente inévitablement la lecture des images et leur donne a priori une dimension illustrative. Ainsi, son résumé de l'histoire des Abdel Messeeh s'accompagne de vieilles photos de famille, figées dans certains codes de représentation (**2** et **6**). Apparaissent de manière tout aussi illustrative des photos de bibelots évoquant l'Egypte (**5**) ou d'un petit Père Noël à côté d'un crucifix puis d'une croix ansée (**3** et **4**) – symbole utilisé par l'Église copte – au moment où le réalisateur évoque l'appartenance de ses parents à la communauté chrétienne d'Égypte. Le cliché est plus présent que jamais mais évolue du côté de l'imaginaire enfantin et d'une forme de croyance lorsque, pour illustrer la manière dont Namir petit vivait son appartenance aux Coptes, « les vrais Égyptiens, les descendants des pharaons », une photo le montre gamin posant fièrement juché sur une pyramide (**8**) : « J'étais persuadé d'être le petit-fils de Toutankhamon. » Le roman-photo de Namir glisse alors vers le roman familial et laisse ainsi entrevoir une vérité possible des images, tout aussi factices soient-elles : la vérité d'une représentation imaginaire. Se devine déjà le rôle, pour l'instant officieux, que joueront ces racines familiales dans la naissance du projet de film.

Se faire un film

Retour au récit officiel des origines du film après cette présentation des origines familiales. D'autres photographies ont défilé, en alternance avec les images du passé, qui coïncident davantage avec la soirée de Noël racontée que la toute première image du film (**9**-**13**). Malgré une adéquation apparemment plus évidente des images avec le récit *off*, un doute subsiste. Plusieurs indices nous mettent sur la piste de

1

2

3

4

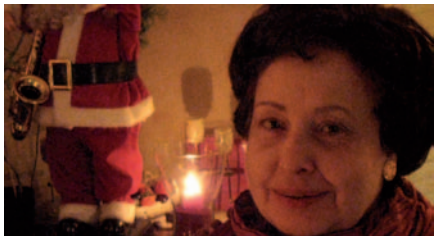
5

6

8

9

10


11

la reconstitution. D'un plan à l'autre, certaines personnes photographiées n'ont pas les mêmes habits, notamment le père de Namir qui porte un vêtement bleu à table (**10**) puis une chemise blanche au moment où la famille est prise en photo en train de regarder le film (**21**). Des invités présents pour le dîner disparaissent – seule la photo de groupe autour de la table semble avoir été réellement prise le soir de Noël – et d'autres, comme la compagne de Namir, n'apparaissent que plus tard (**22**). Plus surprenantes encore sont certaines poses improbables et comiques prises par les convives, qui semblent surjouer et illustrer après coup le récit de cette révélation avant même qu'elle ait eu lieu : par exemple, la photo de Namir souriant qui s'apprête à insérer la VHS dans le magnétoscope (**14**). Comment imaginer qu'elle ait été prise avant la découverte de la vidéo ? Dernier point : le placement des spectateurs autour du poste de télévision change en permanence, comme s'ils n'arrêtaient pas de bouger. Ces déplacements peuvent éventuellement s'expliquer par un mouvement régulier des personnages qui s'approchent de l'écran pour mieux voir l'apparition, mais ces changements sont tellement systématiques d'une photo à l'autre qu'ils font l'effet de grossiers faux raccords et paraissent incohérents. Lorsque Siham, photographiée de face, désigne l'écran au moment où elle voit la Vierge, la chemise de Namir est repérable en arrière-plan (**24**). Dans l'image suivante, son possible contrechamp photographique, la mère apparaît dans la même posture, le bras tendu, de dos cette fois-ci (**25**). Étonnamment, Namir se situe non plus derrière mais devant elle, à côté du poste.

Ainsi, avant même la diffusion de la vidéo qui correspondra aux premières images animées du film (00:01:08 – 00:01:27) un doute est créé quant à la nature de ce qui nous est montré. Cette hésitation est entretenue par le dispositif du montage photo, dont la dimension elliptique renforce le sentiment d'être face à une réalité trouée, partielle. Ces incohérences volontairement comiques pourraient presque passer inaperçues ainsi mêlées à des images d'archives et recouvertes par la voix du narrateur qui oriente notre lecture de la scène. Les images de l'apparition de la Vierge permettent alors de faire diversion en déplaçant la question du doute sur un autre terrain : ce n'est plus seulement au spectateur de s'interroger sur ce qu'il voit mais aux personnages du film. Aux images fixes se substituent des images en mouvement ouvertement désignées par le réalisateur comme le point d'interrogation et de départ de son projet. C'est par elles que le processus de fabrication du documentaire est officiellement et littéralement lancé. Ce mouvement de mise en route est relayé par le générique qui joue sur un effet de pellicule qui défile puis par le jogging de Namir. Mais n'est-ce pas plutôt le revirement surjoué de la mère qui soudain voit la Vierge qui donne véritablement naissance au projet de Namir – plus que l'apparition en elle-même ? En jetant un voile sur l'origine du film, en entremêlant le vrai et le faux, le comique et le sérieux, Namir Abdel Messeeh ne situe pas seulement le doute et la croyance sur un terrain (**15**, **16** et **23**) purement religieux – un film que les Coptes se feraient –, il les associe à une histoire intime et familiale, à un mouvement plus intérieur, c'est-à-dire au cinéma qu'il se fait, lui.

12

13

14

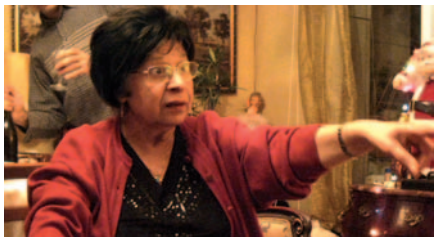
15

16

21

22

23



24

25

PLANS

Décadrages et réorientations

Le documentaire entrepris par Namir Abdel Messeeh évolue au fil des déconvenues du réalisateur qui bute non seulement sur les images d'apparition, qui ne lui dévoilent rien, mais aussi sur des rencontres et témoignages qui ne lui apportent pas de réponses satisfaisantes. Pour avancer, il doit faire un pas de côté, déplacer son regard et adopter un autre angle de vue sur ce qu'il filme. Quelques plans sont particulièrement emblématiques de cette déviation et de ce repositionnement. Ils précisent la nature du changement de cap opéré en guidant le regard et le film vers un nouvel horizon.

Tendre une perche

Arrivé dans le village d'Om Doma, Namir retrouve sa famille maternelle. Il expose aux siens son projet de les filmer et passe du temps avec eux. Un plan le montre assis à côté de sa grand-mère, sur un banc. Ils apparaissent tous les deux les yeux tournés vers le ciel. L'objet de leur attention figure hors champ (00:39:35), ce qui invite non seulement à s'interroger sur ce qu'ils regardent mais donne aussi à la scène – contexte religieux oblige – une légère orientation mystique. Sont-ils témoins d'une apparition ? La brise, qui soulevait déjà les voiles de la vieille femme dans le plan précédent, où elle apparaissait seule et perdue dans ses pensées, renforce cette impression d'une présence invisible et semble annoncer une apparition, comme dans une scénographie fantastique. Le mystère lié au hors-champ est vite rompu quand Namir lève le bras pour faire entrer dans le cadre la perche par laquelle se fait la prise de son. Il la montre à sa grand-mère (00:39:43) puis demande à l'ingénieur du son de lui prêter son casque. Les instruments d'enregistrement sonore du film, relégués en temps normal dans les coulisses du tournage, se mêlent ainsi naturellement à la scène. À la mystification suggérée par les moyens propres du cinéma – le cadrage et la part d'invisible qu'il délimite – succède une démystification, par la mise en abyme : le cinéma devient ainsi accessible, concret et même un objet trivial d'amusement pour la vieille femme. En écoutant sa propre voix et celle de Namir, l'aïeule peut prendre conscience du travail d'enregistrement effectué et saisir un tant soit peu sa place dans ce dispositif. L'explication du trucage sur fond vert s'inscrira dans la continuité de cette démarche pédagogique menée par le réalisateur soucieux de faire comprendre et accepter son travail à sa famille, afin qu'elle participe à la reconstitution de l'apparition mariale en connaissance de cause. Dans ce partage de connaissances, le rapprochement avec ceux qu'il filme, visiblement recherché par le réalisateur, est d'autant plus manifeste que Namir est présent à l'image, donc situé dans une position qui, sans être identique à la leur, en est en tout cas la plus proche possible. À travers ce plan, et d'autres par la suite, est renoué un lien qui s'était un peu perdu, pour des raisons religieuses apprend-on. Le cinéma permet donc à Namir d'établir un dialogue, au sens propre comme au figuré : grâce au casque (00:39:57), la grand-mère de Namir, sans doute un peu sourde, entend mieux ce qu'il dit.

Haut perché

Cette ouverture produite à l'intérieur même du cadre se prolonge dans le plan suivant par un mouvement vers l'extérieur. Namir et sa grand-mère, toujours assis sur le même balcon, sont filmés sous un angle nouveau, en plongée et dans un plan plus large, comme s'ils étaient observés du ciel qu'ils semblaient regarder précédemment (00:40:09). Est suggéré à nouveau un au-delà presque mystique du cadre : après la révélation d'un hors-champ cinématographique, la scène n'est pas retombée dans une approche plus terre à terre, au contraire. Filmés avec plus de distance, les personnages continuent à parler entre eux, mais leur parole désormais lointaine n'est plus compréhensible, comme s'ils étaient laissés pudiquement à une intimité retrouvée. La caméra dessine un mouvement ascensionnel qui part d'eux, longe le mur en adobe de la maison pour s'arrêter au-dessus des toits du village et couvrir un horizon plus vaste : les habitations mais aussi les plantations alentour (00:40:28). Cela confirme

que le point d'interrogation, de visée et de résolution possible du film se situe dans le ciel et ce finalement dès le début puisque c'est le clocher d'une église où la Vierge est censée apparaître qui devient le lieu de confrontation des regards. Tout en étant orientée, la lecture du plan reste ouverte. En passant d'une scène d'intimité et de partage à cette vue surplombante, un pont semble se dessiner entre la famille, le cinéma et l'Égypte. Peut-être même un horizon commun et la promesse d'un nouveau départ… On peut lire dans ce mouvement de caméra comme une réponse de Namir à la demande de son ex-producteur de choisir un sujet : le sujet du film est précisément dans ce lien, cette mise en relation entre les différents éléments montrés. Cette vue élevée, dégagée et contemplative semble témoigner d'une sérénité et d'un allégement nouveau, comme si subitement le réalisateur prenait de la distance, de la hauteur quant à la réalité filmée et y voyait plus clair. N'oublions pas que jusqu'à présent, à chaque fois qu'un mouvement ascensionnel se dessinait, il témoignait d'un cheminement laborieux : les pénibles montées d'escaliers de Namir dans son immeuble au Caire. Un autre mouvement de déviation fait écho à celui-ci : une scène montre un cousin de Namir, Yasser, qui en bloquant un canal d'irrigation dans son champ (00:43:49) dévie la trajectoire de l'eau. Cette image symbolise à elle seule la réorientation naturelle du projet de Namir au moment de ce retour aux sources. Ce motif de la déviation concerne aussi les villageois qui durant le tournage vont faire un pas de côté et s'extraire de leur quotidien difficile : « Ici, tous les jours se ressemblent, c'est ce qui me pèse le plus », confie Yasser.

Projection de soi

Un autre plan, nocturne cette fois-ci, dessine un mouvement de déviation et d'élévation qui prolonge et précise celui qui est né de l'échange entre Namir et sa grand-mère. Le réalisateur est debout, perché sur le mur d'une cour, d'où il dirige comme un chef d'orchestre les villageois qui jouent les témoins de la scène de l'apparition mariale (01:20:47). Il est à peine visible dans l'obscurité : se dessinent juste les contours de sa silhouette noire grâce à la lumière bleutée qui éclaire la scène en face de lui. Filmé de dos, en contre-plongée et coupé du groupe dont il guide les gestes, il domine la situation, à la fois effacé et placé dans une position de toute-puissance. À l'écoute des cris de joie des figurants, hors champ, il hoche la tête en signe d'approbation, comme s'il avait accompli sa mission et obtenu les images qu'il attendait. Mais le plan n'en reste pas à ce point d'accomplissement. Au même moment, la caméra se détourne de lui et pivote vers le haut, en direction du mur situé derrière lui. C'est à cette place même que la Vierge figurera, après trucage, mais pour l'instant, c'est l'ombre gigantesque de Namir qui y est projetée et se substitue à la silhouette voilée (01:20:52). Cette ombre éclipse le réalisateur, désormais hors champ, et donne à voir derrière son dos quelque chose de plus grand encore que lui, qui le dépasse, le surpasse, et relève presque, par sa démesure, d'une vision fantastique. Cette apparition nocturne semble tout autant résulter du travail du cinéaste – dont les bras se découpent de manière très visible sur le mur – que du regard (hors champ) des faux témoins et vrais croyants qu'il a dirigés et qui croient en lui. L'ombre de Namir devient ainsi le point d'intersection et de rencontre entre sa croyance en le pouvoir même du cinéma et la croyance religieuse des villageois, comme s'ils avaient trouvé un terrain d'entente, et non plus de désaccord, autour de l'image en l'appréhendant autrement. Cette projection devient ainsi l'expression d'un dépassement des obstacles initiaux et d'une transfiguration qui ne va pas sans rappeler l'image de Namir enfant, photographié en contre-plongée, perché sur les blocs de pierre d'une pyramide. La photographie illustre le récit de son roman familial, à savoir le fait qu'il pensait être le petit-fils de Toutankhamon (*cf.* p. 12). Cette ombre projetée renoue ainsi avec cette mythologie et cette croyance enfantine en renvoyant directement à l'enfance de l'art.

Capter la parole des siens

Le refus de la mère de Namir de participer au documentaire de son fils et son opposition à ce que sa famille soit filmée n'arrêtent en aucun cas le réalisateur. Les élèves pourront d'abord s'interroger sur les raisons de cette résistance. Pourtant, dans les deux cas, le réalisateur parvient à ses fins. Comment s'y prend-il ? Emploie-t-il une même méthode pour filmer Siham et sa famille maternelle ? Les élèves pourront revenir sur les différents moyens utilisés par Namir pour filmer ses proches et les intégrer à son projet. Comment créer un rapport de confiance avec les personnes filmées ? Si le cinéaste contourne en partie le problème en volant certaines images de sa mère, il prend le temps avec d'autres membres de sa famille de leur expliquer sa démarche, de leur demander leur avis et de créer un rapport d'intimité propice aux prises de parole. Ainsi, sa discussion avec sa tante se déroule dans un contexte favorable aux confidences : les personnages sont isolés dans un espace faiblement éclairé. Les cousins de Namir se présentent face caméra après que celui-ci a passé du temps avec eux dans les champs. L'enchaînement des scènes donne l'impression que cette attention portée à leurs conditions de vie a joué dans leur désir de participer au projet d'un film qui devient aussi pour eux un moyen de s'extraire temporairement d'un quotidien difficile.

Les trois images ci-dessus : *Soyez sympas, rembobinez* de Michel Gondry (2008) – Partizan Films/Focus Features.

PARALLÈLES

Expériences de cinéma

Au travers des oliviers d'Abbas Kiarostami (1994) – Coll. Cahiers du cinéma.

L'aventure fictive ou réelle d'un tournage a toujours inspiré le cinéma, souvent enclin à montrer ses coulisses pour mieux affirmer le pouvoir de l'image et entretenir sa part de rêve – *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen, 1952 – ou, au contraire, constater les limites de ce qui ne serait qu'une illusion – *L'État des choses* de Wim Wenders, 1982. Chercher à voir ce qu'il y a autour et derrière la fabrication d'un film équivaut dans bien des cas à déplacer le champ de son spectacle pour le rejouer, peut-être le déjouer, l'épuiser ou le raviver, ailleurs. De ce croisement entre le plateau de cinéma et le monde naît une zone de frottement, d'interaction ouverte aux aléas, aux débordements, aux résistances et aux surprises de la vie.

Le monde sur un plateau

À ce point d'intersection, *La Vierge, les Coptes et moi* entretient certaines correspondances avec *Au travers des oliviers*, bien que le film d'Abbas Kiarostami de 1994 se situe plus nettement sur le terrain fictionnel. Ce dernier volet de la « Trilogie de Koker » – après *Où est la maison de mon ami ?* et *Et la vie continue* – raconte l'histoire du tournage d'un film dans une région du nord de l'Iran marquée par un tremblement de terre. Derrière ce tournage fictif se devine et se réfléchit inévitablement le tournage du véritable film dans un contexte réel difficile. L'entreprise cinématographique de la fiction est aussi obstinée qu'aléatoire : le réalisateur, double évident de Kiarostami, tout en arrivant avec un scénario écrit et précis, doit composer avec une réalité ouverte et très imprévisible. Les visages des jeunes filles interrogées lors de la scène de casting inaugurale laissent entrevoir une multitude de fictions, de personnages parmi lesquels il faudra choisir. Le monde s'offre sur un plateau comme un vaste et vertigineux champ de possibles et le projet du film se trouve ainsi suspendu au miracle d'une rencontre, d'une révélation. L'interrogation qui sous-tend tout le projet de Kiarostami est déjà en germe : Qui révèle qui ? Qui entraîne qui ? Est-ce le cinéma qui fait naître un personnage ou, à l'inverse, est-ce grâce à un visage ou un regard qu'il advient ? En raison de leur relation tendue, les deux jeunes acteurs non professionnels choisis – un garçon et une fille – donnent du fil à retordre à l'équipe de cinéma. Dans le jeu de résistance qui s'instaure au fil de prises sans cesse répétées, le tournage dévie de sa fonction première et devient un instrument de mesure et d'accompagnement de ce qui le dépasse : ce sont en l'occurrence une contrariété et un entêtement amoureux qui apparaissent comme une obstination de la vie même à continuer son cours malgré les nombreux obstacles rencontrés, liés à la tragédie qui marque la région et à la différence sociale des personnages.

Tout en suivant un fil narratif et un cheminement formel différents, l'expérience de tournage menée par Namir Abdel Messeeh dialogue sur plusieurs points avec la démarche du cinéaste iranien. S'y formule la même recherche d'un sujet et d'une matière humaine qui ne se donnent pas d'avance. Le tournage devient ainsi l'expérience d'une résistance avec laquelle il faut composer, c'est-à-dire jouer, au sens propre comme au sens figuré, en faisant un pas de côté. Dans *La Vierge, les Coptes et moi*, la déviation du projet documentaire vers la fiction qu'est la reconstitution de l'apparition mariale passe également par les visages. Les visages des cousins paysans guident le film dans sa nouvelle orientation : leur présentation face caméra, qui marque le début de leur participation au projet de reconstitution, découle naturellement des scènes précédentes qui témoignent de leur condition de vie. S'y ajoutent les visages des jeunes filles qui défilent lors du casting organisé pour trouver l'interprète de la Vierge. Il ne s'agit plus de percer directement le mystère d'une image, d'une croyance, d'une réalité forcément insaisissable, mais de le recréer en s'appuyant sur des repères iconographiques et un scénario.

À travers le miroir

Comme chez Kiarostami, le cadre fictionnel devient chez Abdel Messeeh un miroir tendu à ce qui lui échappe. Les deux films ont en commun de pousser le dispositif réflexif à l'extrême en brouillant les repères entre fiction et documentaire. Dans une scène d'*Au travers des oliviers* située a priori hors tournage, le jeune amoureux éconduit par sa partenaire de jeu poursuit la grand-mère de la jeune fille et l'implore d'accepter sa demande en mariage. Au terme de cet échange, un « coupez ! » retentit hors champ, signalant la fin de la prise. La scène était-elle finalement jouée ? Un trouble s'installe avant d'être dissipé quelques instants après. Une confusion similaire se produit lors de la projection du film sur l'apparition de la Vierge à Om Doma. Les images de la reconstitution alternent avec des plans des spectateurs plongés dans l'obscurité, amusés de se découvrir sur grand écran. Mais une confusion s'installe quand la Vierge illumine l'écran. Quels spectateurs voit-on alors ? Ceux du film dans le film, que l'on a vu dirigés juste avant, dans la nuit, par Namir ou ceux qui découvrent émerveillés cette apparition reconstituée ? Quelle est la nature de l'émotion qui se lit sur leurs visages ? De ce doute en découle un autre : quel est à ce moment-là l'objet de leur croyance ? la Vierge ou le cinéma ? Namir Abdel Messeeh laisse en suspens ces interrogations qui étaient au fond le point de départ de son film pour rester sur cette confusion qui fait entrevoir un terrain d'entente, un point de rencontre possible entre ces deux formes de regard.

Mystification et communion

Un même effet de miroir est à l'œuvre dans *Soyez sympas, rembobinez* de Michel Gondry, comédie loufoque de 2008 qui multiplie, au sein d'une petite ville de la banlieue new-yorkaise, les aventures de tournage sur un mode totalement amateur. Des films sont bricolés à la va-vite par deux amis afin de remplacer dans l'urgence les VHS d'un vidéoclub que l'un d'entre eux a malencontreusement effacées : ces films dits « suédés », réalisés avec les moyens du bord sont des copies raccourcies, fantaisistes et approximatives de titres connus. Quand la boutique menace d'être détruite, un ultime film est tourné avec les habitants du quartier en mémoire du lieu et du jazzman Fats Waller qui y serait né, selon la légende inventée et entretenue par le gérant du vidéoclub. La projection de ce faux biopic sur le musicien donne lieu elle aussi à une inversion et une confusion : parce que la mise en scène se concentre principalement sur les visages des spectateurs, pour la plupart de vrais habitants du quartier, le film projeté semble les regarder tout autant qu'eux le regardent. Ce film, c'est eux, cachés et réunis derrière la figure de Fats Waller. Il est le fruit de leur attachement à leur quartier et d'un désir de préserver sa mémoire. L'inversion, qui est le grand motif du film, se prolonge au moment où les personnages découvrent que le film projeté à l'intérieur du vidéoclub, sur sa vitrine, est aussi vu de la rue. L'écran de cinéma, à double face, à double sens, apparaît non seulement comme un miroir de cette communauté mais aussi comme un axe fédérateur qui permet aux habitants de ce quartier de se réunir autour d'une histoire commune, à la fois réelle – le tournage – et mythifiée – la projection au sens large –, emblématisée par la figure de Fats Waller. Pour les villageois d'Om Doma, cette inversion et cette communion se font autour de la figure de la Vierge : à la fin du film, c'est son point de vue imaginaire qui est représenté, comme si nous étions nous aussi passés de l'autre côté du miroir. Dans tous les cas, le cinéma vu, vécu de l'intérieur, permet de révéler et de renouer les liens d'une communauté. Chez Kiarostami, il réunit presque malgré lui des jeunes gens séparés par une catastrophe naturelle et leurs conditions sociales. Dans *La Vierge, les Coptes et moi*, il permet mine de rien de rassembler le temps d'un film Musulmans et Chrétiens. De quoi renvoyer aux deux sens étymologiques du mot religion : « relire » et « relier ».

Les vertus de l'envers

« Pour inventer en art, il est parfois intéressant d'essayer de faire le contraire de ce que fait la majorité. Quand on construit une scène et que ça ne nous satisfait pas, on essaie de la refaire mais à l'envers. Les vertus heuristiques de l'envers sont immenses. » En quoi ces quelques lignes tirées du journal du cinéaste belge Luc Dardenne – au titre particulièrement évocateur : *Au dos de nos images*, Seuil, 2005 – évoquent-elles *La Vierge, les Coptes et moi* ? À force de tourner en rond, Namir Abdel Messeeh finit, littéralement, par retourner le problème. Pour comprendre une image – ou une croyance – qui lui échappe, il la fait sienne, la fabrique et inverse le rapport : il n'est plus son spectateur dubitatif mais son auteur ou plutôt co-auteur, car il n'est pas seul dans ce travail de recomposition. Ce choix du faux, de la reconstitution, va-t-il à contre-courant des images originales ? Est-il une offense à la croyance des Coptes et Musulmans ? On pourra conclure que si cette imitation induit inévitablement l'idée que les apparitions mariales ne sont pas la réalité mais le fruit d'une mise en scène, comme l'affirme un témoin rencontré à Zeitoun, il n'est en aucun cas question pour le cinéaste d'imposer cette lecture critique aux villageois et de leur asséner une vérité.

Rien n'est acquis au moment où Namir soumet son projet de reconstitution à sa famille : « C'est un péché », explique-t-on au réalisateur, « la Vierge apparaît réellement. La fiction risquerait de jeter un doute sur cette réalité ». Comment Namir surmonte-t-il cet obstacle ? C'est un de ses oncles qui règle le problème en demandant à ce que soit précisé dans le film qu'il s'agit d'une fiction. On note ainsi à travers cette réaction une conscience évidente du pouvoir manipulateur du cinéma, conscience qui tempère subitement la crédulité des Égyptiens face aux apparitions mariales. Ainsi la fiction est-elle la solution : elle ne contredit ni ne contrarie la religion, mais la prolonge et met tout le monde sur un pied d'égalité en donnant une même forme aux croyances de chacun. Elle reste de cette manière fidèle à la dimension fédératrice des apparitions de la Vierge. En atteste la réaction d'un prêtre qui aidera Namir à trouver des jeunes filles musulmanes : « Trouver une fille pour ce rôle, c'est possible. Soit ici, soit en ville (...) la question c'est comment tu la filmes, comment tu me fais ressentir que c'est la Vierge qu'on a l'habitude de voir (...) ; j'espère que cette apparition sera une bénédiction. » Reste que cette question morale liée à la manipulation peut être posée à l'échelle de tout le film, car Namir ne cesse de brouiller les pistes entre fiction et documentaire. Les élèves pourront débattre de cette question et revenir sur leur perception du film : se sont-ils sentis manipulés ? Quels indices sont donnés au spectateur pour lui faire comprendre que certaines scènes du film sont fausses ? De nombreux passages, dont la séquence d'ouverture (*cf*. p. 12), pourront être évoqués pour mettre en lumière les partis pris de la mise en scène et la manière dont elle nous invite sans cesse à nous interroger sur notre propre place – et notre croyance – de spectateur.

Divine comédie

Alors qu'il paraît établi qu'on ne plaisante pas avec la religion en Égypte, de nombreuses séquences contredisent cette idée reçue. Sensibilisés aux contradictions qui traversent le film et ses personnages, les élèves pourront citer et commenter différents moments où comédie et religion font bon ménage. La mère de Namir, version désacralisée et truculente de la Vierge, sera un objet d'étude privilégié. Lorsqu'elle dit à son fils « Je sais qu'il y a quelque chose dans ce film-là, parce que chaque fois je trouve la Vierge », la voiture dans laquelle elle voyage est secouée, comme si ses propos butaient contre la trivialité… à moins qu'il s'agisse d'une réponse divine à sa remarque... Le moment le plus emblématique de cette approche comique de la religion est celui où la famille de Namir découvre les pouvoirs du trucage à travers une scène trafiquée où un homme insulte un prêtre et lui crache dessus : « Trop, c'est trop », lui dit sa mère, alors que tout le monde s'esclaffe, elle y compris. Juste avant, on l'aura vue devant un fond vert dire : « Bénie sois-tu, Marie ! Aide-nous à finir ce film. Je n'en peux plus de Namir. Apparais-lui vite ! » À son arrivée au Caire, Namir plaisante avec son cousin ; lorsque ce dernier lui dit que la lumière le rend radieux, le réalisateur demande en souriant : « C'est la lumière divine ? »

MOTIFS

Les fils de la Vierge

S'il est bien difficile d'identifier la silhouette de la Vierge dans le nuage de lumière blanche qui perce la nuit, celle-ci est loin d'être absente du film, avant même qu'elle soit incarnée par une jeune femme pour le besoin de la reconstitution. Cette « mère de la lumière », comme la nomment les Égyptiens, ressurgit régulièrement sous des formes diverses tout au long de l'enquête de Namir Abdel Messeeh. Ces autres manifestations, plus triviales, ne témoignent pas seulement de la place très importante que la Vierge occupe en Égypte. Elles mettent aussi en évidence l'obsession du réalisateur à vouloir voir et comprendre ce que représente cette figure vénérée, objet de culte commun aux Musulmans et aux Coptes – communauté chrétienne minoritaire – en dépit de leurs divergences et de leurs conflits.

Ce qui apparaît

Namir semble bien buter contre un mur en choisissant d'aborder des questions de croyance dans un pays où la religion est intouchable et où les apparitions mariales constituent un phénomène populaire très important. Il n'y a a priori pas de dialogue possible entre les Égyptiens et lui sur ce terrain. Mais l'échec du projet mené par le réalisateur doit néanmoins être relativisé pour qui analyse de près le motif de la Vierge tel qu'il se manifeste sous ses diverses formes, non pas dans le ciel ou sous la voûte d'un clocher, mais à hauteur d'homme. Il apparaît alors très nettement que cette figure maternelle – au delà de la tache blanche que constitue son apparition – ouvre sur une multitude d'histoires. Celles-ci semblent constituer les pièces d'un puzzle que le spectateur reste entièrement libre d'associer et qui participent à la constitution d'un tableau de l'Égypte plus vivant, mouvant et contrasté que celui, très flou, qu'offrent les apparitions. Parmi ces histoires, il y a celle racontée par Siham à son fils : elle a reçu un jour une grande image de la Vierge juste après avoir prié pour la guérison de sa mère malade. Elle n'a jamais su d'où venait ce portrait et s'étonne de l'avoir reçu juste à ce moment-là, comme s'il s'agissait d'un message venu du ciel. S'il ne voit pas de signes de ce type, Namir semble les guetter et les percevoir malgré lui, au cours de sa recherche. Ainsi, lorsqu'il travaille chez lui, une musique religieuse, provenant d'un documentaire qu'il regarde hors champ, se superpose à un plan sur sa compagne enceinte. Difficile alors de ne pas voir dans cette image une version athée de l'image de la Vierge, son versant humain et concret. Autre exemple : durant la messe copte à laquelle Namir assiste pour pouvoir rencontrer un prêtre, son regard se pose sur une jeune femme qui, par sa posture et son voile, évoque la Vierge. Se produit alors comme une fausse apparition, possible fruit d'une modification de sa perception liée à son obsession et peut-être même à son désir d'y croire. S'esquisse ainsi un premier lien – très cinématographique – entre Namir et les croyants qu'il ne comprend pas.

S'ils renvoient immanquablement à l'histoire culturelle et politique de l'Égypte, les motifs de la Vierge qui circulent tout au long du film révèlent aussi la multiplicité des visages, des formes qu'on lui donne : la sainte Mère ne fédère pas seulement les communautés mais révèle aussi à sa manière des individualités. Chaque personne rencontrée a sa vision ou sa représentation de Marie. Le garçon tatoué que Namir interroge préfère avoir la Vierge sur sa peau – dans la peau ? – plutôt que de garder avec lui une image d'elle. Durant la scène du casting, les jeunes filles ne s'identifient pas aux mêmes représentations apportées par Namir et chacune précise son idée, son interprétation de la figure mariale. Le portrait de Siham accroché chez sa sœur évoque lui aussi la Vierge ; il n'est pas question ici de souligner une ressemblance physique mais de remarquer que cette photographie apparaît au moment où est évoquée l'absence maternelle pendant la petite enfance de Namir puisqu'on racontait alors au futur réalisateur que sa mère descendrait du ciel pour venir le chercher : « On te montrait la photo, on disait "un jour maman viendra te chercher en avion" »). Libre à chacun, à partir de tous ces fils, de tisser sa propre toile.

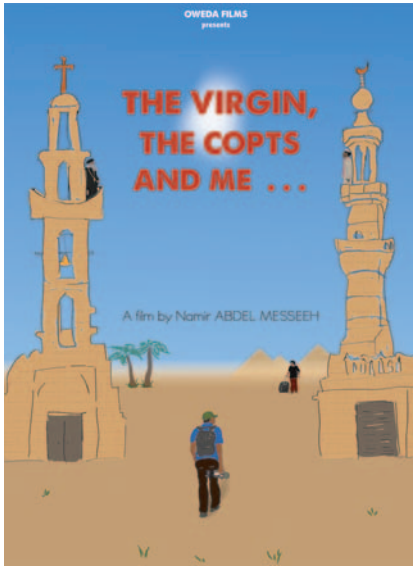
AVANT LA SÉANCE

Comment s'afficher ?

Quelle affiche concevoir pour *La Vierge, les Coptes et moi* ? Comment rester fidèle à sa forme hybride et synthétiser son mélange de fiction et de documentaire, de comédie et d'enquête ? La question de l'identité visuelle d'un film est soulevée au moment de sa distribution en salles où le distributeur s'interroge – parfois avec le réalisateur – sur la meilleure manière de communiquer sur une œuvre et de donner envie d'aller la voir sans trahir son esprit ni l'enfermer dans une image publicitaire réductrice. Le choix de l'affiche, effectué entre la conception du film et son exploitation en salles, est donc primordial. Avant la séance, les élèves pourront analyser l'affiche initialement proposée et l'affiche choisie afin d'émettre des hypothèses sur le genre et le récit du film. Ils confronteront ces pistes, après projection, à ce qu'ils ont compris et retenu, avant d'exercer leur esprit critique et, éventuellement, d'imaginer une affiche de leur composition. L'exercice sera l'occasion de confronter la classe à la difficulté de synthétiser le film en une image ou en un mot.

La première affiche (**1**) a été proposée par le cinéaste lui-même. Qu'en retenir ? Le décor, d'une version à l'autre, est presque le même : à gauche, le clocher d'une église copte, à droite un minaret ; ce sont deux visages de la religion en Égypte, l'un chrétien, l'autre musulman, mis sur le même plan. Dans les deux cas, le cadre religieux du film est nettement exposé mais sur la première affiche l'opposition entre les deux églises est plus marquée, avec la présence en haut des tours de religieux qui se font face, comme dans un duel. La place de Namir est centrale : il figure au milieu de tout, visiblement perdu et peut-être athée – il n'a pas choisi de camp – même s'il n'apparaît pas tout à fait de la même manière sur les deux dessins. Qu'il figure de dos, en train de marcher caméra à la main associe l'idée d'une quête au projet du film. Il apparaît au seuil d'une porte formée par les deux tours. De l'autre côté de cette ligne invisible, dans le désert, sa mère, une valise à la main, semble l'attendre comme si elle était le point d'arrivée de la recherche menée. La composition de l'image est dépouillée. Trois pyramides et deux palmiers indiquent l'Égypte. Une tache lumineuse – dont la forme ovale se distingue de celle du soleil – apparaît dans le ciel, en partie cachée par le titre. On remarquera, après projection, que la dimension comique fait défaut à cette maquette. Si une approche documentaire se laisse deviner, l'enquête semble être menée avec gravité ; le film pourrait, par exemple, évoquer un réalisateur partant à la recherche d'une mère qu'il ne connaît pas.

L'affiche définitive (**2**) contraste avec la première en présentant une composition nettement plus fouillée et chargée : presque tout le cadre est rempli, les palmiers partent en tous sens. Le dessin, plus fantaisiste et expressif, évoque d'autant plus la fiction et la comédie qu'il contraste avec les photos placées dans la partie inférieure, révélatrices de la dimension documentaire du film. Par la ressemblance qui apparaît entre certaines situations photographiées et le dessin se devine aussi l'idée de réécriture, de reconstitution d'une matière réelle. Présent trois fois, Namir apparaît avec le même polo, pour être clairement identifié comme personnage principal – réel et fictif – du film, comme le titre l'indique déjà. Sa mère apparaît elle aussi trois fois. La photo de famille en bas à gauche souligne la nature de son lien avec Namir. Bien que Siham figure derrière son fils sur le dessin, le jeu de superposition créé entre l'avant-plan et l'arrière-plan donne l'impression qu'elle crie dans son oreille. Est-ce pour cela qu'il lève les yeux au ciel ? Ou parce que la Vierge est au-dessus de sa tête ? Une association est déjà suggérée entre la mère et la Vierge, entre le profane et le sacré, par l'intermédiaire de Namir qui affiche une évidente expression de doute. Comment raccorder tous ces éléments ? Quels rapports entretiennent-ils entre eux ? En ouvrant plusieurs correspondances et interrogations, l'affiche nous plonge bel et bien au cœur des enjeux du film.



1

Oweda Films.

2

Sophie Dulac Distribution.

TÉMOIGNAGE

Profession : producteur

La voix du producteur que l'on entend au téléphone à plusieurs reprises n'est pas celle de Grégoire Debailly, le véritable producteur qui a accompagné et soutenu un temps le projet de *La Vierge, les Coptes et moi*, mais la voix… du monteur du film. Son rôle semble ainsi rejoué tout autant pour les besoins de la comédie que du documentaire... Colle-t-il à la réalité ou la trahit-il ? Il ne s'agit en aucun cas de trancher sur les torts et les raisons de chacun – cette histoire appartient au hors-champ du film – mais de revenir, à travers le témoignage qu'a volontiers accepté de livrer le producteur indépendant, sur la réalité d'un métier qui comporte une grande part de risques, de confiance et d'imagination pour accompagner et soutenir, avec les moyens du bord, un cinéaste dans sa vision et ses intuitions. Il est ici question de se projeter dans un film à venir, de saisir la manière dont il prend ses marques dans le cinéma et de partager son esprit très joueur.

« Le réel a dépassé la fiction »

« Je suis producteur de cinéma. J'ai un goût particulier pour le documentaire. Peut-être que ce sont des images documentaires qui m'ont le plus ému dans ma vie. Un jour, j'ai donc lu une première version du projet de Namir. C'était une enquête sur les apparitions de la Vierge en Égypte, qui mettait en scène Namir, un jeune Français d'origine copte, dans une sorte de retour au pays. Le projet avait déjà beaucoup des qualités que l'on connaît au film : c'était drôle, captivant, original. Mais le film n'avait pas encore atteint tout son potentiel. Il y avait encore plusieurs risques : il aurait pu n'être qu'une enquête, forcément frustrante, sur les apparitions de la Vierge. Le film n'aurait été qu'un reportage. Ou pire, il pouvait prendre la forme d'un énième film de "retour au pays". Il n'aurait été qu'un film d'auteur de plus, où un réalisateur filme avec plus ou moins de complaisance et d'ennui pour le spectateur, son rapport à la terre de ses origines...
Avec Namir, nous avions envie de plus. Il fallait que le film soit tout cela et bien davantage. On pensait à Ophüls, à Mograbi, à Flaherty, à toute une tradition de cinéma documentaire où il s'agit moins de capter le réel que de le provoquer, de le braconner, de construire son rapport au monde sous un mode romanesque. On a donc travaillé à l'écriture pour mettre au centre du film les difficultés d'un réalisateur pour faire son film, ses galères et ses doutes. Cela permettait de ne plus être simplement dans une démarche de curiosité pour les Coptes ou d'introspection sur ses origines mais de raconter un personnage confronté à une aventure : celle d'un film. Cela permettait surtout de pouvoir installer au cœur du film la relation entre Namir et sa mère, qui nous semblait être ce qui était le plus beau et le plus drôle. Pour raconter l'aventure du film, il fallait un personnage qui incarne une opposition, un conflit, qui permette de dire les choses. C'est donc naturellement que Namir a pensé au personnage du producteur, car c'est dans la relation avec le producteur que se jouent beaucoup des enjeux. Où le film doit-il aller ? Namir arrive-t-il ou non à faire son film ? Est-ce qu'on dépasse le budget ?... Il faut dire que pendant le développement, nous avions pu éprouver de grandes difficultés relationnelles avec Namir, bien que nous soyons assez d'accord sur le film que nous voulions faire. Namir a ce talent de savoir faire feu de tout bois, de se nourrir de tout ce qui arrive pour le transformer en matériau scénaristique. Il a donc utilisé cette idée que le producteur pourrait le lâcher ce qui permettrait à sa mère d'intervenir et rendrait l'aventure définitivement rocambolesque. Ce qu'elle était déjà pas mal... Et c'est comme ça que nous sommes arrivés ensemble à l'histoire que le film raconte. Voilà en quelques mots ce dont je me souviens de l'écriture du film. Le tournage a duré plus d'un an et demi, en plusieurs phases de tournage. Et l'ironie de l'histoire c'est que le réel a dépassé la fiction puisque Namir et moi nous sommes séparés pendant le montage du film. »

Références communes

Des références cinématographiques communes ont donc contribué à réunir Grégoire Debailly et le réalisateur autour du projet. Robert Flaherty fait figure de pionnier dans l'histoire du cinéma documentaire : pour son film *Nanouk l'Esquimau* (1922), il n'hésite pas à réinventer des scènes suite à la destruction des nombreux mètres de pellicule tournés auprès des Inuits. Son recours à des procédés de mise en scène de fiction est tout à fait novateur et va à contre-courant de certains dogmes documentaires défendant l'idée d'une approche objective, de toute façon impossible. Le travail de composition du cinéaste n'enlève pourtant rien au réalisme et à la force de ses images qui sont le fruit d'une profonde immersion dans une culture dont il retranscrit et reconstitue le quotidien. Marcel Ophüls s'inscrit quant à lui dans un cinéma du doute et de la critique, qui interroge sans cesse le sens des images et de la représentation de l'Histoire : *Le Chagrin et la Pitié* (1971) retrace le quotidien d'une ville française sous l'Occupation. Sa mise en perspective d'images d'archives et de témoignages brosse un portrait peu flatteur et dérangeant de la France de Vichy. Son documentaire *Veillées d'armes* (1994) revient sur la fabrique de l'information en temps de guerre, à Sarajevo, au moyen d'entretiens menés avec audace par le cinéaste et d'un montage impertinent qui n'hésite pas à convoquer la fiction via des extraits de films. Le réalisateur israélien et antisioniste Avi Mograbi (*Pour un seul de mes deux yeux*, 2005) se met pour sa part en scène dans des autofictions où il use bien souvent de la comédie pour critiquer le gouvernement de son pays et aborder des sujets sensibles dans la société israélienne.

À CONSULTER

Filmographie

Les films de Namir Abdel Messeeh :

La Vierge, les Coptes et moi, DVD, Arte éditions, 2013.

Toi, Waguih, DVD, in « Lycéens au cinéma en Région Centre », Centre Images, 2006.

Pour prolonger l'étude :

Woody Allen, *Le Complot d'Œdipe*, DVD, in *New York Stories*, Buena Vista, 2004.

Robert Flaherty, *Nanouk l'Esquimau*, DVD, Filmedia, 2014.

Michel Gondry, *Soyez sympas, rembobinez*, DVD, EuropaCorp, 2009.

Abbas Kiarostami, *Au travers des oliviers*, DVD, MK2, 2008.

Avi Mograbi, *Pour un seul de mes deux yeux*, DVD, in « Avi Mograbi - 4 films », Arte éditions, 2013.

Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié*, DVD, Gaumont, 2011.

Marcel Ophüls, *Veillées d'armes*, DVD, Arte vidéo, 2012.

Bibliographie

Luc Dardenne, *Au dos de nos images, 1991-2005*, Seuil, 2008.

Essais sur le documentaire :

Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Cahiers du cinéma – SCÉRÉN-CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2002.

Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan, 1995.

François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, 2002.

François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009.

Sitographie

Articles disponibles sur Internet :

Jacques Mandelbaum, « Le jour où ma mère a vu la Vierge à la télévision », *Le Monde*, 28 août 2012.
http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/08/28/la-vierge-les-coptes-et-moi-la-madone-fait-son-cinema_1752334_3246.html

Anne Lec'Hvien, « L'Égypte en cinéma copte », *Libération*, 28 août 2012.
http://next.liberation.fr/cinema/2012/08/28/l-egypte-en-cinema-copte_842429

Vincent Ostria, « La comédie copte est née avec un premier film », *L'Humanité*, 29 août 2012.
http://www.humanite.fr/culture/la-comedie-copte-est-nee-avec-un-premier-film-502928

Entretiens avec Namir Abdel Messeeh :

Entretien réalisé par *Ciclic* en septembre 2012 au cinéma Les Studios à Tours :
http ://www.ciclic.fr/actualites/entretien-avec-namir-abdel-messeeh

Entretien réalisé par Marion Pasquier, pour *Critikat*, le 18 mai 2012, à Cannes :
http://festival-cannes-2012.critikat.com/index.php/2012/06/03/2-interview-namir-abdel-messeeh

Documents divers :

Revue de presse en ligne sur le site de l'ACID (Association du cinéma indépendant pour sa diffusion), qui sélectionna et présenta le film à Cannes.
http://www.lacid.org/l-acid-au-festival-de-cannes-355/programmation-acid-cannes-2014/editions-precedentes/programmation-2012/revue-de-presse-cannes-2012/la-vierge-les-coptes-et-moi-275/

Dossier de presse en ligne sur le site du distributeur Sophie Dulac.
http://www.sddistribution.fr/fiche.php?id=69

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

La comédie des origines

Croire ou ne pas croire. Voir ou ne pas voir. C'est avec une grande liberté de ton et de forme que *La Vierge, les Coptes et moi* donne vie au débat qui oppose le réalisateur et sa mère autour de la vidéo d'une apparition de la Vierge en Égypte. Révélateur de la différence de culture entre Namir Abdel Messeeh, né en France et athée, et ses parents égyptiens issus de la communauté chrétienne copte, le désaccord devient le point de départ comique d'un film hybride et joueur, (auto)critique et frondeur, qui brouille d'emblée les pistes entre illusion et réalité, fiction et documentaire. Aventure d'un tournage, comédie des origines, portrait de famille, autofiction, le premier long métrage de Namir Abdel Messeeh est à la fois un film sur la Vierge, l'Égypte, les Coptes ou la mère du réalisateur ; c'est dans la multiplicité et la complexité des sujets abordés que tout se joue, se noue et se dénoue, autour d'une expérience et d'une croyance communes : le cinéma.

RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario, réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Amélie Dubois, critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chro*, est formatrice et intervenante dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*. Elle est également rédactrice de livrets pédagogiques et dirige des ateliers de programmation. Elle a été membre du comité de sélection de la Semaine de la Critique et du festival de cinéma EntreVues de Belfort.

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS DU CINEMA

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication

CNC